ثقافات

العدد 12/11
2004

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين



ثقافات

مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب – جامعة البحرين

11
12



THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (أربعة أعداد)

(يشترط للمؤسسات أن يكون الاشتراك لمدة سنتين أي ٨ أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	7 دنانير بحرينية	40 ديناراً بحرينياً
دول مجلس التعاون	30 دولاراً أمريكياً	120 دولاراً أمريكياً
الدول العربية	20 دولاراً أمريكياً	90 دولاراً أمريكياً
الدول الأخرى	45 دولاراً أمريكياً	180 دولاراً أمريكياً

ثمن النسخة الواحدة

البحرين	1.5 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	6 دولارات أمريكية
جمهورية مصر العربية	1 دولار أمريكي
الدول العربية الأخرى	2 دولار أمريكي
الدول الأخرى	8 دولارات أمريكية

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ١٧ ٧٢٥١١١ / فاكس: ١٧ ٧٢٣٧٦٣

ثقافات

- المواد المرسلة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.
- ترسل جميع المساهمات مع سيرة ذاتية للكاتب باسم رئيس التحرير بطريقتين فقط (على قرص (Disk) أو على البريد الإلكتروني للمجلة thaqafat@arts.uob.bh

لا تقبل المساهمات المكتوبة بخط اليد

صندوق بريد المجلة رقم: 32038 ، الصخير - مملكة البحرين

تتقدم «ثقافات»
بخالص الشكر والتقدير
إلى شركة البحرين للاتصالات السلكية
واللاسلكية (بتلكو) على دعمها المتواصل للمجلة

العدد ١٢/١١ - ٢٠٠٤



الغلاف الأول

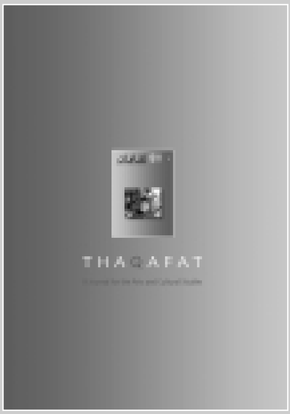
لوحة للفنان راشد العريفي / البحرين

الإخراج والتنفيذ الفني

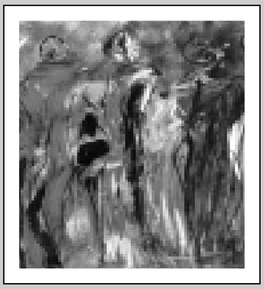
سيد جعفر حميد

الإشراف الفني

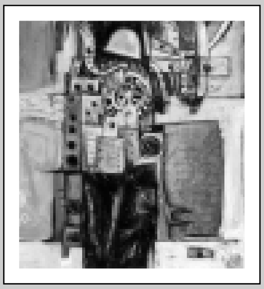
سمـاح الحمـّامي



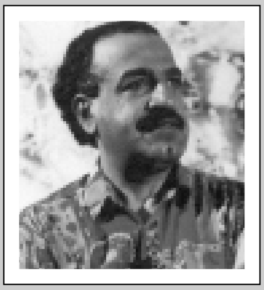
الغلاف الأخير



23



95



137

المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين
البريد الإلكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ١٧ ٤٣٨٤٤٦ – فاكس: ١٧ ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الإنترنت: www.uob.edu.bh

Distributors المــوزعــــــون

SAUDI ARABIA	**المملكة العربية السعودية**
AL WATANIA CONS. DIST	الشركة الوطنية الموحدة
P.O.BOX 61466, RIYADH 11565	ص.ب ٦١٤٦٦ - الرياض ١١٥٦٥
TEL: 47820000	هاتف ٤٧٨٢٠٠٠٠
KUWAIT	**دولة الكويت**
GULF NEWSPAPER & PUB. DIST. CO	شركة الخليج لتوزيع الصحف
P.O.BOX 42057, SHUWAIKH 70651 KUWAIT	ص.ب ٤٢٠٥٧ - الشويخ ٧٠٦٥١
TEL 4816885, FAX 4841026	هاتف ٤٨١٦٨٨٥ - فاكس ٤٨٤١٠٢٦
QATAR	**دولة قطر**
DAR AL SHARQ PRINT. PUB & DIST.	دار الشرق للصناعة والنشر والتوزيع
P.O.BOX 3488, DOHA - QATAR	ص.ب ٣٤٨٨ - الدوحة
TEL 4661282 , FAX 4661865	هاتف ٤٦٦١٢٨٢ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥
EGYPT	**جمهورية مصر العربية**
AL AHRAM DIST. AGENCY	مؤسسة الأهرام للتوزيع
AL JALA A AVENUE , CAIRO	شارع الجلاء - القاهرة
TEL: 5747044	هاتف ٥٧٤٧٠٤٤
JORDAN	**المملكة الأردنية الهاشمية**
JORDAN DIST. AGENCY	شركة وكالات التوزيع الأردنية
P.O.BOX 375, AMMAN, 11118 JORDAN	ص.ب ٣٧٥ - عمان - ١١١١٨ الأردن
TEL: (962-6)630191-630192 , FAX: (962-6)635152	هاتف ٦٣٠١٩١/٦٣٠١٩٢ - فاكس ٦٣٥١٥٢
LEBANON	**لبنان**
LEBANESE ARABIC EST. FOR DEIS. PRIN. & PUBL.	المؤسسة العربية اللبنانية
P.O.BOX 113/6946, BEIRUTE	ص.ب ١١٣/٦٩٤٦ - بيروت
TEL: 743710-742993, FAX: 741652	هاتف ٧٤٣٧١٠/٧٤٢٩٩٣ - فاكس ٧٤١٦٥٢
YEMEN REPUBLIC	**الجمهورية اليمنية**
AL KAID TRADING AGENCIES	محلات القائد التجارية
P.O.BOX 3084, HODEIDAH	ص.ب ٣٠٨٤ - حوديدة
TEL: (967-3)217444-217745	هاتف ٢١٧٤٤٤/٢١٧٧٤٥
SULTANATE OF OMAN	**سلطنة عمان**
AL-ATTAA DISTRIBUTION	العطاء للتوزيع
P.O.BOX 473, ASAIBA, POSTAL CODE 130	ص.ب ٤٧٣ - عصيبة - الرمز البريدي ١٣٠
TEL: 597456-591399, FAX: 593200	هاتف ٥٩٧٤٥٦/٥٩١٣٩٩ - فاكس ٥٩٣٢٠٠
SYRIA	**الجمهورية العربية السورية**
DAMASCUS	
AL-MADA PUBLISHING COMPANY	شركة المدى للنشر
P.O.BOX 7366	ص.ب ٧٣٦٦
TEL: 2322275, FAX: 2322289	هاتف ٢٣٢٢٢٧٥ - فاكس ٢٣٢٢٢٨٩
U.A.E	**الإمارات العربية المتحدة**
EMIRATES MEDIA	الإمارات للإعلام
P.O.BOX 791, ABU DHABI	ص.ب ٧٩١ - أبوظبي
TEL: 451601 - 455555	هاتف ٤٥١٦٠١ - فاكس ٤٥٥٥٥٥

المغرب
MOROCCO
SOCHE PRESS
P.O.BOX 13683, CASABLANCA
PATENTS 31202015/6
TEL: 400223(10 L.G) - FAX 246249/404031/32

لندن
LONDON
QUICK MARSH FREIGHT & DIST
UNIT 24 BOW INDUSTRIAL PARK, CARPENTERS ROAD
LONDON E 15 2D 7
TEL 5330288



الافتتاحية

سنوات تمضي..

عبدالكريم حسن *

سنواتٌ ثلاثٌ تمضي، وتمضي معها «ثقافات» قُدماً إلى الأمام.. لا الهَمُّ يصغر.. ولا الهِمّة تفتر.. لفيفٌ من الأصدقاء ارتهنوا زمانهم لزمن المجلة.. يضبطون أوقاتهم على إيقاعها.. تمحيصاً وتصحيحاً.. قراءةً وكتابةً.. محاورةً ومساءلةً.. لا بل إن هذا اللفيف الأعزّ، ما انفك - يدفعه همّه و همته - إلى تقصي حتى شئون الطباعة والنشر.

سنواتٌ ثلاثٌ تمضي.. وقبلها سنتان من التحضير والتدبير.. تُقلّبُ النظر.. ونصوغ التصورات.. حتى استقر الرأي على مشروعٍ أراه اليوم من بُعْدٍ.. وأرى كيف ينضج.. يوماً بعد يوم.. وعدداً من رحِم عددٍ.

أذكرُ.. كان صديقنا «كمال أبو ديب» أستاذاً زائراً في جامعة البحرين.. وكان لديه دائماً ما يقوله في لقاءاتنا المكثفة لبلورة الرؤية.. وصياغة المشروع.

وتساءل صديقنا - في حينه - عن الدور الذي تطمح المجلة إلى النهوض به؛ أهو دورٌ تنويريٌّ؟ أم تغييريٌّ؟ أم تجميعيٌّ يهدف إلى خلق مناخٍ للحوار؟

ومن هذه الأسئلة وسواها، انبثقت أسئلةٌ، وتفتحتْ أجوبةٌ.. تمخضتْ، في النهاية، عن قناعةٍ أرستْها كلمات صديقنا «الهاشمي»:

«إن الشرط الإبداعي هو الحكم الفصل في رفض أي عملٍ ثقافيٍ أو قبولهْ».

هكذا ربطت «ثقافات» نفسها منذ ولادتها الأولى بولادة الإبداع.. وسواءً كان الإبداع في الفكر، أو النقد، أو الشعر والقصة والفنون.. فإن الغاية واحدةٌ.. وهي أن احتضان الإبداع إبداعٌ يتغذى من ريشتين؛ ريشةٍ ملأتْ فضاءها.. وريشةٍ تبحث لنفسها عن فضاءٍ تحت الشمس.

وليس يسيراً أن تبحث عن اللؤلؤة وسط أكوام

---

* أستاذ النقد الحديث ومناهج البحث في جامعة البحرين.

● اللوحة للفنان **رافع الناصري** / العراق.

المحارُ.. ليس يسيراً أن تتخطى الحواجز التي تقيمها في وجهكَ جغرافيا أو تاريخ.. وليس يسيراً أن تجمع أشلاء «أوزيريس» في كل مرةٍ تريد أن تصنع أسطورةً.

أذكرُ.. أن صديقنا «عبدالحميد المحادين» اقترح علينا، من البدء، أن يكون العمل جماعياً.. أن يكون الكل مسئولاً عن كل شيء.. قراءةً وتقويماً.. كتابةً واستكتاباً.. إحاطةً ومتابعةً..

وتمضي «ثقافات» قُدماً.. تحتضن ريشاتٍ جديدةً.. وتدفع بريشاتٍ متجددةٍ إلى فضاءٍ أبعدَ..

والإبداع الذي تعنيه «ثقافات» ليس كلمةً عابرةً.. إنها يعنيها منه أن يكون التماعةً في فكرٍ.. أو صورةً في قصيدةٍ.. أو لغةً – ومضةً في قصةٍ.

يعنينا من الإبداع أن يترك وشماً في الذاكرةِ.. حفيفاً في الروحِ.. قبساً في العقلِ.. شعاعاً في التنويرِ.. وأن ندفع بذلك كله – محلياً ووافداً – إلى هذا الحضن الذي يطمح إلى العالمية، والذي سميناه «ثقافات».

«ثقافات» حضنٌ للإبداع.. ولكنْ؛ مَنْ قال إنها لا يتسرب إلى أسفارها سطرٌ نافرٌ، أو صفحةٌ عاثرةٌ؟ مَنْ قال إنها لا يتسلل إلى سمفونيتها لحنٌ ناشزٌ؟.

الكمال ليس لنا. كل ما لنا أن نصرَّ على اندفاعتنا إلى الأمام.. أن نُعمل النظر الأحَدَّ في النصوص.. أن نشدَّ على اليقين الذي اعتصمنا به.. يقينِ الثقافة بالحياة.

ولقد يسكن الذاكرةَ ما قاله الصديق «إبراهيم عبدالله غلوم» من أن الثقافة العربية الراهنة أدنى إلى التواصل منها إلى الإبداع.. ونحن نُشهر هذا الصوت.. نستفز به كل ما ينتوي التوجه إلينا من أصوات.

❖ ❖ ❖

في ثقافة الكلمة.. أن الكلمة بدءٌ. وفي ثقافة الكلمة.. أن الكلمة جرحٌ..

ولسوف يمضي تاريخ الإنسان وهو مكلومٌ بالبدءِ.. مبدوءٌ بالجرحٌ.

البداية كلمةٌ.. البداية جرحٌ.. وفي الجرح يسكن الألم والحياةُ.. أليس من ثقافة الجرح أن الدم النازف شاهدٌ على استمرار الحياة؟

والأرضُ؟ ألا نَكْلِمها من أجل أن نبعث فيها الحياةَ؟

مرَّ بنا لفيفٌ من الأعزاء من أعضاء الهيئة الاستشارية.. أدونيس، صلاح فضل، عبدالسلام المسدّي، عز الدين إسماعيل، كمال أبو ديب، محمد الهادي الطرابلسي.. مرُّوا بأرض «ثقافات».. كلَموها.. حرثوها بالكلمات.. ففاضت بمحاريثهم عطاءً ووفرةً. و«ثقافاتنا» ما زالت تمهد أرضها لاستقبال الآخرين.. تحيةً لهم..

تحيةً لكل مَنْ شقَّ هذه الأرض الصلبة بالحرف واللون..
لكل مَنْ تكلل بعذاب الحرف.. بالكلمة النازفة قطرةَ دمٍ.. المذروفةِ قطرةَ دمعٍ.. المسفوحةِ قطرةَ عرقٍ.. المنسكبةِ قطرةَ ماءٍ..
أيٌّ من هذه القطرات الأغلى؟!

تحيةً للكتاب الذين استوطنوا «ثقافات»..
وللقراء الذين وطَّنوها..
للعاملين فيها.. لأعضاء هيئة تحريرها..
واحداً واحداً.. وهم ينسجون خيوط
العلاقة الصعبة بين الكلمة – الجرحٌ،
والكلمة – الحياةُ..

تحيةً لجامعة البحرين.. حاضنةِ «ثقافات»..
وللبحرين.. أرضاً منذورةً أبداً لعناق
الثقافات..

❖ ❖ ❖

ويرجع الصدى..

«الصوتُ الذي تُشهره «ثقافات».. تستفز به كل ما ينتوي التوجه إليها من أصواتٍ.. هو صوت الإبداعٌ.

❖ ❖ ❖

البحرين ١/١١/٢٠٠٤م



● اللوحة للفنان **حكيم العاقل** / اليمن.

« لماذا يكرهوننا ؟ »

نسيم الخوري *

يتصوّر الرئيس الأميركي أنّه «يغيّر العالم»، وهو بهذا يغيّر ثقافات الشعوب وحضاراتها، ويقتنع بأنّه يؤسس لعصر أميركي النكهة والملامح والتطلعات. وتترسخ هذه القناعة في أذهان مجموعة كبرى من المفكرين الأميركيين ومعهم عدد كبير أيضاً من مفكري أوروبا والعرب. لكنّ السؤال الأكبر الذي ما زال ماثلاً في أميركا هو:

Why they hate us أو لماذا يكرهوننا (والمقصود بهم المسلمون)؟

إنّه السؤال الذي يشغل المجتمع الرقمي الأميركي، ويؤرّق إدارتها الرقميّة كما يستنزف مفكّري أميركا الرقميين. وتوضع الميزانيات الضخمة بحثاً عن الجواب. ويشارك الأساتذة الجامعيون من اللبنانيين والعرب في البحث (المدفوع بسخاء بالدولار) عن الجواب أوالحل ومساعدة أميركا بهدف الخروج من هذا المأزق الكبير.

ويعظم المأزق كلّما أوغلت أميركا في العنف بهدف «زراعة» الديمقراطية في الدول. وعلى الرغم من أنّ الرقميّة Digital تعني نقاوة الصورة في وسائل الإعلام، فإنّ الصورة تبدو أكثر غموضاً. ويبدو زمن أميركا مسكوناً بهاجس الإسلام والعرب بينما يغادر المسلمون، ومعهم شعوب كثيرة في الأرض المشرقية، في هجرةٍ جديدة، من دون النبي الكريم، بحثاً عن «الفلاح».

وإذ ننبري، متطوّعين للإجابة بلغة قريش، عن أسباب كره العرب والمسلمين للولايات المتحدة الأميركية، مرسّخين التفريق بينهم وبين أنظمتهم

* كاتب، أستاذ جامعي ومدير سابق لكلية الإعلام والتوثيق، الجامعة اللبنانية، عضو الهيئة الإدارية لجمعية تنظيم الأسرة في لبنان ، الأمم المتحدة.

وأعداد متنامية من مفكريهم، نتساءل أولاً:

كيف تبدو صورة الولايات المتّحدة الأميركية فوق رقعة الأرض اليوم؟

تبدو وقد ارتاحت، أوّلاً، من الخطر الأحمر الشيوعي. ولم يفارق لحظها بحر قزوين نزولاً نحو الخليج بحثاً عن المستقبل المرهون حضارياً بالنفط. فالبترول ماء العولمة وكلأ شعوبها ودولها المتناثرة في العالم . ولقد اتّكأت أميركا على المسلمين في الإحاطة بالمنظومة الاشتراكية وتطويقها واحتوائها ونسفها أيديولوجياً من الداخل مع الاحتفاظ بكل البذور والوسائل التي ترتّب تفجير المسلمين الدائم من الداخل، أيضاً، عبر عدد هائل من الأنظمة الجاهزة préfabriqués وفقاً للطلب، ثمّ رسمت إشارة الموت فوق قبر الفكر الجدلي الذي منه رشحت ثورات لها وقعها في التاريخ المعاصر. وعاد الصليب الأرثوذكسي كما كان قبل سبعين سنة خلت ماسحاً كلّ ما أنجزته عبقرية هيجل وماركس، ومثبتاً ما تفوّه به لينين، بعد عودته من منفاه بأنّ «أيّاماً لا عقوداً تصنع التاريخ البشري».

ارتاحت موسكو الى الحاضر، كما يبدو، لكنّها تبدو قلقة من المستقبل. فحجم الهجوم الأميركي على الشرق يفوق بكثير المتغيرات اللاحقة بطالبان وأفغانستان والعراق وغيرها من الدول الأخرى المسكونة بالهلع، والديمقراطية الفضفاضة ومعانيها وأبعادها. ويجدّد توسيع حلف شمالي الأطلسي وتطعيمه بالدول الشرقية الخارجة من الإيديولوجيا، ملامح استرداد الماضي في احتواء قاس وخطر، كما يُذبل بعض زهور الوحدة السياسية الأوروبية في القارة الموصومة، أميركيّاً بشيخوختها، ولو كانت موحدة اقتصاديّاً بشكل غير مكتمل.

تجهد الولايات المتّحدة الأميركية، من ناحية ثانية، في المساومة أو المهادنة مع الصين، باعتبارها «امبراطورية» قادمة بخطى ثابتة في القرن الواحد والعشرين مرتكزةً على يراعةٍ من قصب وقرطاس من أرزّ، ولو كان العالم غارقاً في سحر الشاشة المتشظّية الأميركية والتي تسوّق لفكر يدين القيم الكونفوشيوسية الصينية المرتكزة على الطبيعة والإيثار والتحكّم بالنفس واحترام العا ئلة والتأمل والطائفة والعمل كمقدّس في العصر الحالي.

صحيح أنّ العولمة باتت تعني «الأمركة»، ولكنّ الصحيح، أيضاً الذي يفترض التأمل والتفكير، هو حلول زمن ليس بعيداً، ربّما، لا تعود فيه الإنكليزيّة تشغل المساحة الأوسع على الشاشة بل اللغة الصينيّة (ألم يطالب صموئيل هانتينغتون، صاحب نظرية «صدام الحضارات» بالاعتراف والتنبّه لحضارات، ومنها الصينية، تتقدّم على الساحة الدولية، وفقاً لإيقاعاتها ومن دون أن يكون لديها قيم الغرب نفسه وعاداته؟ مجلّة لوبوان الفرنسية ٢٦/٤/٢٠٠٤).

تعتبر الصين قلعة الأقصى من الشرق، تُغري مع محيطها النقي الفكر الغربي المعاصر اللاهث وراء هذا الشرق «عشّ الشمس» كما يسميه طلابنا في الغرب الباحثين عن الحقائق والمعارف في استنهاض ذواتهم الداخلية وتجديد فلسفات «اليوغا» ومشتقّاتها واعتبارها درجة الدرجات (الموضة) في المعالجات النفسية التي تدمغ ساحات الغرب وشوارعه. يأتي كلّ ذلك بحثاً عن البرء من تعب الإنسان وضموره وأمراضه في زمن ذبول الحضارات والحاحها على العنف، وتنامي الخوف من الأمراض البيئية والسيدا وجنون البقر وبذرة السارس (تحقيقاً لتوازن سياسي ما، قد لا نفهم مراميه بشكلٍ واضح).

ألم يؤسس الرأسمال الغربي دول النمور الصناعية الآسيوية وهو يستلقي تحت شمس آسيا، في أثناء راحته في أقاصي الشرق؟

تبدو الصين، إذاً، وكأنّها «تأكل» الأسواق العالمية، وتزاحم الغرب الأميركي من دون كثير كلام، وهي تتماهى، ربّما، بأميركا (والتماهي مصطلح نفسي غربي يفترض الصمت) كما تماهت الولايات المتحدة ببريطانيا العظمى، من قبل، وما تنفكّ تتباهى بمديونية بريطانيا لها، «البلاد التي لم تكن تغرب عنها

الشمس»، وتلك مقولة تاريخية معروفة في مدارس العالم وجامعاته يحفظها ويرددها كلّ ناطق على وجه الأرض. صحيح أنّ هناك حقائق حضارية تشغل العصور كلّها وتملأها، ولكن ليس هناك من لاتناهٍ في حياة الدول وحضارات الشعوب مهما بلغت قوّتها ونفوذها. وتزخر القواميس والموسوعات بأسماء حضارات وشعوب كثيرة أفلت ولم يبق منها سوى ملامح آثارٍ، وسطور قليلة لا يقرأها إلاّ الباحثون.

يأتي الصراع المتوقّع بين الدولة القائمة عالمياً والدولة القادمة عالمياً والدوّل الأخرى في العالم حاملاً أبعاداً ثقافية أكثر من أيّ معنى آخر. وتبدو الثقافات مثل حيوانات مهددة بالانقراض، بالمنظور الأميركي، تدفع الدول أبناءها وثرواتها وثقافاتها ثمناً لانهيار حدودها، احتفاءً بالعولمة الأميركية وتقليداً أوتقديراً لها، وكانت دفعت أعداداً هائلة من مواطنيها وثقافاتها وثرواتها بهدف رسم حدودها وضمان عدم التدخل في شؤونها الداخليّة. ماذا نتوقع، بهذا المعنى، لدول مهملة في أقاصي الشرق بعيدة جدّاً جغرافياً عن أميركا، من مستقبل، إذا كانت المكسيك، جارتها الأقرب مثلاً، والمتعلّقة بأذيالها اقتصادياً، تعاني من تهديم ثقافتها وبيئتها بشكلٍ واضح، وهي في حالة نمو؟

الواقع، أنّ الأمركة تعني، رمزياً، الطبق الذي يوضع أمام الجائعين والعطاش في المعمورة. وتحاول الولايات المتحدة الأميركية أن تشغله «بالهمبرغر والكوك والبيغ ماك والبيتزا» وغيرها، فتدخل بها الى الأذواق والنفوس والعادات والثقافات بهدف تعميم الإنسان الرقمي الأميركي بملامحه وسلوكه شاغل الشاشات. لكن الرغيف الثابت، اليوم، فوق طبقها العالمي، ليس «البيغ ماك» (سالب لعاب الجماهير الثورية، سابقاً، في مدن اوروبا الشرقية وقراها) بل «البيتزا» التي تبدو أميركية في مذاقها وطريقة تحضيرها وتقديمه للزبائن الشباب الطامحين الى التشبه بملامح الإنسان الرقمي الأميركي. ليست «البيتزا» أميركية الصنع، بل استولت أميركا عليها وحوّلتها عن طبيعتها الإيطالية، وكادت أن تقنع العالم بهويتها الأميركية. والمعروف أنّ إيطاليا بلد أوروبي عريق في الحضارة بأبعادها ومعانيها الواسعة، وهي حاضنة للمسيحية الكاثوليكية إلى الأبد. خلفها روما بهياكلها، وأمامها دائماً المسيحية أو كسرة من الخبز قادرة أن تطعم شعوب الأرض بالمحبة والتضحية وقبول الثقافات وأرغفة الآخرين. باتت «البيتزا»، إذاً، قطعة خبز عالمية يضع كلّ شعبٍ فوقها ثقافته وذوقه وحشائشه، لكنّها ستبقى، إلى الأبد، ذات هويّة إيطالية مهما كانت هويّة هذا الموضوع فوقها.

تقوم الولايات المتحدة الأميركية، من ناحية ثالثة، بإعلان الحروب المفتوحة على المسلمين في العراق وبلاد العرب والعالم، وكلّ ما يمتّ بصلةٍ الى أصحاب الخط الأخضر أو الخطر الأخضر بالمنظار الأميركي.

وعلى الرغم من أنّ أصحاب هذا الخط من المسلمين والعرب لا يضعون فوق رغيفهم سوى السعتر البرّي المطحون والمجبول بزيت القدس وبيروت ودمشق وغيرها من المدن العربية والإسلامية، وأقصى طموحاتهم «منقوشة» من السعتر يعشقها الغربيون في عواصمهم، وهي موضة الغذاء، وعلى أكتافها نمت المقاومة وتنمو أجيال الفقراء من العرب في زمن الشح المعولم واقتصاد السوق. وفي اليقين أن «المنقوشة» ستبقى عربية مليون سنة وطالما بقيت في الدنيا أرض. وستبقى جزءاً من ثقافة هوية العرب الصلبة، على الرغم من كلّ هذا الهوان.

إنّهم يضعون فوق رغيفهم، أيضاً، «الكشك» المستخرج من حليب الماعز الطبيعي (ولا يكبر الماعز إلاّ في رؤوس الجبال) المجفّف تحت أشعّة الشمس لا في المصانع، والمجبول بالقمح الأسمر المدقوق والذي أصبح «قبلة» الصحّة المقلقة لدى الغربيين، ويحبون في حضارتهم الزراعية بخطى المؤمنين بثقافتهم وكراماتهم، وتبدو أميركا وقد استنفدت الحضارتين الزراعية والمائية، بعدما اجتازت الأرض والمحيطات والبحار ونشرت مواقعها وثقافاتها، وتوهّمت أنّها تخلّصت منها (عنصراالتراب والماء). وهاهي تحلّق في السماء معلنةً حضارة الفضاء/السماء/الهواء منذ

ربع قرن. وتبدو، اليوم، وكأنّها تؤسس لـ «حضارة» النار/جهنّم في حروب خيالية، وهميّة ضائعة غير محدودة المساحة، أو لا حدود لها في قراءاتها الأولى. وكأنّها تقاتل الأوهام!

لأمريكا السماء، إذاً، وللمسلمين الوعر في أفغانستان نزولاً نحو أرض الرافدين وخضرة الصحراء. أرادت النجاح من النقطة التي أخفق فيها السوفيات، لكنّ المغامرة كانت صعبةً في أفغانستان، وما زالت، لأنّها وعورة طبيعية شكّلت شوكة قاسية في خاصرتي بريطانيا والاتّحاد السوفياتي.

وشتّان ما بين الوعورة الطبيعية والوعورة البشرية. فقد وقفت دول بالصف تفتح ذراعيها للتحالف الصغير في شمالي أفغانستان، والتحالف العالمي الكبير. وبتنا نتحسس شروخاً راحت تقوى وتشتدّ بين الحكومات الإسلامية وشعوبها: الأولى تنصاع لأميركا والثانية ترفض الإثنين. وتبدو مجمل الأنظمة العربية، تتابع في هذا الميدان، في عصر العولمة وقبله بكثير، تركيز استراتيجياتها على النفط، المادة القابلة أو المهددة بالنضوب، والمنزلقة من بين أيدي أصحاب الأرض الأساسيين، بينما التركيز على الطاقات البشرية التي لا تنضب كان مهملاً وما زال.

أقفلت أميركا القرن العشرين على حربٍ كان العرب والمسلمون ضحاياها، وافتتحت القرن الواحد والعشرين بحروب قوامها الأمر لها والطاعة للشعوب والأنظمة لا فرق. وبان العرب والمسلمين ضحاياها الأبرزأيضاً. واتّخذت لحروبها المستمرّة تلك عنوان: «النسر النبيل»، تناغماً مع عصر الفضاء ، وبهدف «العدالة المطلقة» والتي بانت «عدالتها» بزلّة لسان Lapsus الرئيس الأميركي بوش الذي أعلنها حرباً مسيحية وما استطاع ترميم زلّته تلك،لا مع المسلمين ولا مع مسيحيي الشرق واضعاً المغالين منهم في دوائر الخط المحتّم. استعمل بوش الابن كلمة «حملات صليبية»، وتذكّر المسلمون والمسيحيون في الشرق الحروب الصليبية التي خاضها الغرب الأوروبي ضدهم (في القرون الوسطى عام١٢١٢). وعلى الرغم من تكرار الكلمة في حملاته الانتخابية الرئاسية، ومع أنّ الإدارة الأميركية تحاول تلطيف مضمون هذا الإستعمال بالقول أنّ «الحملة الصليبية ليست بهدف طرد المسلمين من القدس بل بهدف تغيير العالم كلّه»، فإنّ المسيحيين في الشرق والمسلمون يعتبرون الأمر هذياناً لا يؤسس لسياسة خارجية عاقلة، بل لمصائب لاتنتهي من تداعيات ١١أيلول. ولا يستساغ ، في هذا المجال، نسيان الكنيسة الغربية في الشرق العربي التي تقفّت خطى البابا يوحنا بولس من أثينا إلى دمشق ثمّ مالطة(أيّار٢٠٠٠) وهوكان بدوره يتقفّى خطى بولس الرسول. زار الجامع الأموي الكبير في دمشق، واستكان أمام ضريح يوحنّا المعمدان في داخل الجامع، وسجّل بأنّه أوّل حبر أعظم في التاريخ يلج مسجداً. كما لا يجوز نسيان الكنيسة الأرثوذكسية التي تستعد لأن «تُشهر» إسلامها إن كان في خلد الغرب، أيّ غرب، أن يقف بينها وبين إخوتها في الإسلام، والأمثلة كثيرة.

مصيبة ١١ أيلول:

صحيح أنّ ما حصل في هذا التاريخ قد يشابه الميلاد أميركياً ويمكن أن نؤرّخ قبله وبعده، لكنّ الملاحظ أنّ كلّ ما في الولايات المتّحدة الأميركية كبير: الاسم، السيارة ، البرّاد، الطريق، الأفكار، المباني والأبراج والمصيبة أيضاً.

نعم المصيبة في أميركا تبدو كبيرة جدّاً. ولقد شغلت الصورة التي ترسم نسف برجي التجارة العالمي أذهان البشر، واحتلّت مركز الصدارة في وسائل الإعلام العالمية الى درجة تمكننا من اعتبارها صورة القرن الحالي الأكثر بروزاً.

فللمرّة الأولى، تبدو الأفكار والكتابة والتحليلات معولمة. يتداخل فيها العام بالخاص ويتضادّان. وتتردد كلمة العالم في أدبياتنا وأحاديثنا أكثر من أيّ زمن كتابي مضى على البشر. لقد بان الخبر NEWS بذرة الصحافة، مثلاً، يحقق الحلم البريطاني القديم في أن يصل إلى جهات الأرض الأربع: الشمال NORTH (لماذا الشمال أوّلاً ودائماً) ،EAST الشرق، WEST الغرب، SOUTH الجنوب (لماذا الجنوب، دائماً، في الآخر- تلك

اسئلة لغوية حافلة بالمعاني).

مع انهيار البرجين في أميركا وانهيار برج بابل في بلاد ما بين النهرين حيث تبلبلت الألسن واللغات تشابه كبير. لم يصل أهل بابل عبر برجهم إلى السماء، وهبطت أميركا مرغمة من عصرها الفضائي كأننا كنا نسمع وقع سقوط العولمة التي لم تنضج بعد، أو أننا كنّا نعاين بدايات العولمة بالقوة، والتبست مجمل النظريات والأفكار التي كانت تفخر بتقديم العولمة الأميركية كالمطر إلى الشعوب، أو النظر إلى دولة العولمة وكأنّها «عنكبوت» متخفٍّ ينصب شباكه أمام الأوطان لتعلق تماماً كما تعلق الحشرات والزيزان فوق الشبكة جاهزة للغذاء وإطعام صغار العناكب، بعد الإجهاز على الذكر. وباشرت أميركا ترسخ عقد الشعوب وعقائدها عن طريق التمكن من الإمساك بالفأرة ونقر رأسها الدقيق للتمكن من المعرفة، ومن دون أن يفقه الأميركيون بأن كنهّ الحضارات العربية القديمة المتدفقة نحو الشمال، انزاحت من تحت قضمة الفأرة التي أهالت سدّ مأرب في اليمن السعيد.

و١١ التي كانت تعني اثنين يتواكبان ما عادت تبدو كذلك مع انهيار البرجين. إننا أمام حضارتين، ثقافتين، عالمين: أميركا من ناحية والعالم من ناحية أخرى، وتسقط تسميات مثل العالم الثالث، فيظهر العالم كلّه ثالثاً.

كثيرة هي الأفكار والتحليلات والإسقاطات الكثيرة والأضاليل التي تتخفّى وراء سقوط البرجين من دون تبيان نقطة دم واحدة. كان يمكن التيقن أنّ وراء هذا النضوب في الأحمر القاني أنهاراً من الدماء العربية والإسلامية تنتظر في الآفاق. والخميرة الأميركية المعجونة بالبترول وأمن «إسرائيل»، «وطحن» فلسطين، ومواجهة الأخطار النووية ستفور في عجيننا حروباً مخططاً لها على «الإرهاب» وترسيمات لا تنتهي للشرق الأوسط الجديد، وتداعيات تؤسس لمقولة كبرى: لا فعالية سياسية في العالم الجديد من دون فعالية عسكرية. ويصاحب هذه المقولة ذعر وتوجّس دولي وكأننا على أبواب القيامة، والقيامة انتصار على الموت.

المسلمون في دائرة «حيّ على الفلاح»:

الواقع أنّ توجّهاً واضحاً كان يظهر وهو يشتدّ خطورة قوامه الفكر الطاغي المبشّر بالليبرالية وفضيلة الجمهورية، والحرية الفردية في العالم، لكنه يحصر الإرهاب والتخلف بالإسلام والمسلمين، وكأن ثورة غربية مسلطة شقراء فوق الرقعة السمراء في آسيا وأفريقيا تطالب المسلمين بتحقيق ثورتهم الفكرية الكبرى بالقوة، تماماً كما حققت (؟) المسيحية ثورتها خلال ٣٠٠ عام وبدءاً من عصور التنوير.

يضع التفكير (وهو دون الفكر) الأميركي المعاصر الغرب في موقع حضاري معاد للأفكار والحضارات الأخرى مثل الصينية واليابانية والإسلامية والهندية والسلافية واللاتينية الأميركية والأفريقية. وتأخذ

الثقافة بعداً دينياً خطراً تبرز فيه الدول رقعاً من الملوك والرؤساء، يشابهون لعبة «البازل» يحرقون أصابعهم في الإرهاب، كما يحرقونها في اندفاعهم للتعامل مع أميركا.

وتبدو «إسرائيل» نقطة التوتر الأساسية بين العرب والمسلمين من ناحية وأميركا من ناحية أخرى. بهذا المعنى، تصل المخاطر إلى حدود دفع المسلمين، وربّما الشيعة منهم بشكل خاص مضمّخين بتجربة تحرير الجنوب اللبناني، وعن طريق قهرهم واضطهادهم واستفزازهم في مقدّساتهم، للخروج من دائرة : «الله أكبر، الله أكبر. أشهد أنّ لا إله إلاّ الله، وأشهد أنّ محمداً رسول الله»، بعدما استغرقوا فيها منذ سقوط الأندلس إلى دائرة «حيّ على الفلاح»، التي كانت منسية أومؤجّلة تتجدد للمرّة الثانية في تاريخ الإسلام. يخرجون أكثر نحو الإيديولوجيا أي من الشهادتين نحو تعزيز الجهاد والإستشهاد والحضّ على النصر والفلاح وقد تأسس في قول الله.

تسقط الحلول الأمنية التي تبدو قاصرة، وهو ما يعترف به في أوروبا (انسحاب اسبانيا من لعبة الدم) وأميركا والعالم بحيث يجب الذهاب في الأسباب العميقة «للإرهاب»، وتعقّد المعالجات الأميركية الأمور

بالنسبة الى الدول العربية التي ترى أنها تعاني من «الإرهاب».

ولا يعود هناك من جدوى في البحث عن إجابات على تساؤل الرئيس الأميركي أمام وسائل الإعلام: لماذا يكرهوننا ? Why they hate us

لن تتمكّن أميركا من الإبقاء مؤجّلاً، ومخزوناً استراتيجياً بالنسبة لها، كما قد لا يمكنها الإبقاء على إدارتها الحالية ،في الوقت الذي يسقط فيها المسلمون الشيعة صفة التأجيل عن «حيّ على الفلاح».

فعلاً، لماذا يكره المسلمون «الأميركان» كما يسمّيهم الشيعة؟

وهل تبدو الإدارة الأميركية في كوكب آخر؟

يرتسم السؤال، وأنا صاغر لنقاش مع أستاذين جامعيين عادا من أميركا، بعد أن شاركا بسلسلة ندوات ومحاضرات في عدد من جامعات ومدارس أميركا. الأوّل مسلم شيعي، والآخر مسيحي أرثوذكسي) أعتذر من القارىء لأنّها المرّة الأولى التي ألجأ فيها، في كتاباتي وأبحاثي إلى مثل هذه التصنيفات، والهدف الخروج بحكمة ما في الورقة) وكلاهما سافر بحثاً عن إجابات عربية وبالإنجليزية عن السؤال الأميركي إياه: لماذا يكرهوننا؟

على الرغم من حسم المسيحي، المتمرّس بأميركا، أمره بأنّه لن يتكلّم مع أمريكي، بعد اليوم، في موضوع العراق لتوتر الأميركيين المخيف والشرس حيال الأمر، فإنّ الشيعي «سيّد» يرطن بالإنكليزية ، بدا مندهشاً لصور الجثث الأميركية المحروقة التي علّقها المقاومون العراقيون فوق الجسر في العراق، إذ رآها تسبقه الى شيكاغو، فيعلقها الطلبة الأميركيون في القاعة المدرسية التي التقى فيها هؤلاء.

وقد قارعه فيها الطالب الأسود الذي يشارك والده في حرب أميركا على العرب والإسلام ، وقد التبس عليه الأمر إذ اتّهمه بأنّه نسيب لأسامة بن لادن أو السيستاني أو آل الصدر والبيت المقتدى أو المقتدر في تجدده الجهادي في العراق ولربّما في غيره.

الخلاصة أنّ الشعب الأميركي خائف ويغطس حتّى أذنيه في الإسلام والمسلمين. يشعر السامع نفسه أمام انطباعات العائدين من أميركا وكأنّه في كوكب آخر لولا الأستاذة الجامعية ، وبنبرتها القويّة قالت بأن من عادات المستعمرين الدخول إلى بلادنا من طريق الأسئلة والجامعات. وإلاّ ما معنى هذا التهافت الأميركي على تأسيس الجامعات والمعاهد في بيروت ومصر ودمشق وعمّان وغيرها من العواصم العربية. تنبت كالفطر، وبتسهيل عجيب من الأنظمة، ومن دون شروحات وافية لهذه الظاهرة، في الوقت الذي تتراخى فيه مفاصل وزراء الثقافة والتعليم العالي في الوطن العربي ورؤساء الجامعات الوطنية عمداً ، وعن سابق تصوّر وانصياع لضغوط وإغراءات زائلة(ولهذا مبحث آخر).

أتدفع أميركا المسلمين نحو «الفلاح»؟

نعم. الكلّ في دائرة «حيّ على الفلاح»، لا فضل فيها لعربي على أعجمي، ولا لمسلم على مسيحي، ولا للبناني على سوري أو عربي ولا لشيعي أو أرثوذكسي أو ماروني إلاّ باحترام القيم والمبادىء والثقافة.

ويتّخذ الموت مفهوماً جديداً يمنحه إيّاه الإسلام المحاصر في العالم وفي البلاد العربية والإسلامية يتساوى به بالحياة. فالوعد بالجنّة مسألة فائقة الدلالة والإيمانية بالنسبة للشباب المقاتل في الإسلام وبه. وهذا ما قد يقلق الفكر الغربي أمام مسأله التعادل بين الموت الاستشهادي والفلاح. أليس للفلاح، هنا، معنى الموت الذي لايدركه النضوب ممّا يعيد النظر بالإدارة الرقمية للحروب المعاصرة؟ لا حيلة للعلم في التخلص من عصر التراب، وحسابات الأرض غير حسابات الفضاء، والأميركي الذي يلتهم البيغ ماك ويقاتل الشعوب ويحاول ترويضها من الفضاء، ومن خلف الشاشات والنصوص والحسابات الأميركية لا تفضي سوى إلى العبثية والهزائم. وصورة الطفلة العزلاء التي تحمل قطعةً من الخبز المغمّسة بالسعتر والسمسم تتأمّل الطائرات الرقميّة (لا الورقيّة) تنصبّ بحممها فتؤسس لعصر الجحيم والنار تمثل في أذهان البشرية، وتؤسس أحقاداً وكرهاً ينزرع في

وجهة نظر عربية

الأجنة والأرحام والمخيلات إلى ما شاء التاريخ. ليس سهلاً القتال مع أبناء «حضارة الرمال «لطرد هذا» الذباب البشري الكثيف»، وفقاً لقاموس الرئيس الأميركي بوش الذي يفصح، كما يبدو، عن عنصرية وكراهية فائقة للعرب والمسلمين لم نشهدهما في تواريخ الصراعات بين الشعوب.

لا نتصوّر أنّ أجيالنا كانت تكره الأميركيين، ولا مغالاة في القول بأنّ أقصى طموحات العديد من شبابنا كان تقليد ملامح الإنسان الرقمي الأميركي والوصول إلى الجامعات الأميركية. لكن الرئيس الأميركي، ومن ورائه إدارة مفعمة بالعنصرية في الفكر وإبادة الشعوب، تصوّر أنه «أنكيدو» الجديد الذي خلقته الآلهة لحلّ مشكلة صدّام أو «غلغامش» العصر،الحاكم البابلي الذي استبدّ بشعبه قبل ٥ آلاف عام. لقد شارك «أنكيدو» «غلغامش» وساواه في قوّته وبطشه (كما تروي الأسطورة)، وبعد قتال عنيف بينهما، ارتبطا بصداقة قويّة تحطّمت بموت «أنكيدو» المأساوي. وراح «غلغامش» يفتّش عن أسرار الخلود مسكوناً برهبة الموت. وبين حتميّة الموت واستحالة الخلود، تكرّ الأسئلة التي تقلق الإنسانية في كلّ زمان ومكان وكلّها تعجز عن مجابهة الموت، وتقتنع بأنّ الوجه الآخر لكل حياة هو الموت.

تُرى من هو «أنكيدو» ومن هو «غلغامش»، بوش أم صدّام؟

تتعادل الأسماء وتتشابه في زراعة الموت في الوقت الذي تتعادل فيه الحياة بالموت والاقتناع لدى المسلمين بأنّ الوجه الآخر لكلّ موت هو الحياة والولادة.

١٠٠ سنة من احتقار العرب:

أتدفع أميركا العرب والمسلمين وشعوب العالم الأخرى نحو كرهها؟

يكفي فتح خزائن التاريخ، في السياسة الأميركية الخارجية، لسقوط علامات التعجب وتلمّس الرتابة والتكرار في الانقياد الأميركي لليهود وعشق الحروب وكره العرب والإسلام: كان استقلال أميركا ووحدتها عن طريق الحروب والدماء مع واشنطن ولينكولن.

ومنذ انتخاب وودرو ولسون (١٩١٢) (الرئيس الأميركي الذي ضمن لليهود فلسطين بعداعلان بلاده الحرب على ألمانيا وهزمها) وروزفلت (غدا أسير اليهود مذ أصبح حاكماً لولاية نيويورك، وأدخل بلاده الحرب العالمية الثانية مستعدياً اليابان إرضاءً لليهود) وترومان (اعترف بـ «اسرائيل» فقط لضمان تجديد انتخابه ونقل٦٠٠ ألف مسلح أجنبي إلى فلسطين تولوا طرد المسيحيين والمسلمين العزل منها)، وأيزنهاور (أرضى اليهود محتلاً لبنان- ١٩٦٥- واضعاً الأسطول السادس قبالة بيروت كإنذار للعرب بعدم التفكير في استعادة فلسطين) وكينيدي (الذي جاهر بإرسال الأميركيين للقتال إلى جانب اليهود في وجه «اللصوص» العرب حسب تسميته) وجونسون (مهندس حرب ١٩٦٧ لمصلحة إسرائيل وأكثر الرؤساء توريطاً لأميركا في الشرق الأوسط وقد رفع الضرائب وتكرّم على اليهود بأموال الأميركيين الطائلة) ونيكسون (الذي حقّر نفسه في التعهد بحماية «إسرائيل»، ومن ورائه هنري كيسنجر مهندس سياسة تجزئة الشرق الأوسط، ومعضلة حرب ١٩٧٣) وكارتر (الذي دمغ أميركا بشكل فاضح ب والتر مونديل وزبكينو بريزنسكي وقاد عمليات تسليح المسلمين في وجه الإلحاد الشيوعي) وريغان (الذي زجّ أسطوله في حروب لبنان وشنّ حرباً إعلامية في جزر غرينادا بعد تفجير مقر قوّاته البحرية في بيروت) وبوش الأب (صاحب عاصفة الصحراء أو حرب الخليج الأولى) وبيل كلينتون (الذي الحّ على السلام في الشرق الأوسط وعزّزه بالهجومات على بغداد والخرطوم وأفغانستان).

كانت أميركا تلجأ إلى احتقار المسلمين والعرب منذ ١٠٠سنة وأكثر، وكانت سياستها الخارجية ومازالت تعتمر القلنسوة اليهودية وتفاخر بها. وضع ريغن إسفين أميركا/«اسرائيل» الأوّل في مصر (كامب دايفيد)، وها هو يضع إسفينه الثاني في بغداد. وترتاح «إسرائيل»، ومعها الولايات المتحدة الأميركية، مباشرة هذه المرّة، بين نهري دجلة والفرات لمئات الأعوام من

السيطرة الاقتصادية والثقافية وتغيير الأنظمة والحقد والكره والاستغلال والاستعباد للشعوب.

فهل لأميركي عاقل أن يسأل: لماذا يكرهوننا؟

ملامح الحرب العالمية الثالثة:

إنّ الخطر الأكبر الماثل حالياً في الشرق الأوسط هو ملامح حرب عالميّة ثالثة لطالما تمنّاها اليهود وخططوا لها وترقّبوها كي يحكموا العالم في «أرضهم المختارة» فلسطين.

وإنّ نصّاً فائق الدلالة لوليم غاي كار (الكاتب والضابط الأميركي) أُنهي به بحثي اقتبسته من كتابه «أحجار فوق رقعة شطرنج» (نشره في كاليفورنيا في أكتوبر ١٩٥٨):

«إن قضى المخطط المرسوم انقيادنا إلى حرب عالمية ثالثة تنشب بين الصهيونية السياسية وبين قادة العالم الإسلامي، وبأن تُوجه هذه الحرب وُتدار بحيث يقوم الإسلام (العالم العربي والمسلمون) والصهيونية (دولة إسرائيل) بتدمير بعضهما البعض، وفي الوقت ذاته، تقوم الشعوب الأخرى التي تجد نفسها منقسمة أيضاً حول هذا الصراع، تقوم بقتال بعضها البعض حتى تصل إلى حالة من الإعياء المطلق.

وأتساءل: هل يستطيع أي حيادي سليم العقل أن ينكر المؤمرات الخفيّة التي تحاك في الشرقين الأوسط والأقصى وأنها تلتقي جميعاً في مخطط واحد منسّق هدفه الوصول إلى هذه النتيجة الشيطانيّة؟»...

مقدمة لدراسة

اللغة وهوية الأمة

ناصر الدين الأسد

إنما جعلت العنوان «مقدمة» لدراسة الموضوع لأنه أكبر من أن يستقل به شخص واحد مهما تكن منزلته من العلم، وأوسع من أن تحصره مقالة أو ندوة مهما يبلغ طول الحديث فيها. وربما كان من الصواب أن نذهب إلى أن هذا الموضوع الجليل سيظل مفتوحًا قابلاً للزيادات والإضافات في الأفكار والمعاني والرؤى مهما يبلغ عدد المتحدثين والكاتبين فيه، ومهما يبلغ عدد المقالات أو الكتب المؤلفة عنه، وكذلك سيظل مجالاً واسعًا للاجتهاد والاختلاف أو الاتفاق في الرأي.

فهو إذًا موضوع «ولود»، كلما جاءت مناسبة للكتابة فيه أو الحديث عنه وجدت نفسي أزيد على ما كنت كتبت أو تحدثت في مناسبة سابقة فأضيف إليه بسبب ما في الموضوع من قوة «توليد» للأفكار والمعاني.

❖ ❖ ❖

واللغة – من حيث هي لفظة – هي حروف وأصوات: هي حروف حين تكون مكتوبة، وهي أصوات حين تكون ملفوظة ومنطوقة. ولكنها في جوهرها وحقيقتها إنما هي معانٍ ومدلولات تصبح أحيانًا صورًا بيانية وخاصةً حين تنضمّ اللفظة إلى غيرها في سياقٍ من الكلام. بل إن الحروف المنفصلة المستقلة – سواء أكانت حروف عطف أم جرّ أم نداء أم استغاثة أم سواها، إنما هي أيضًا في ذاتها مشتملة على معانٍ ودلالات، وموحيةٌ بها. وهذه المعاني كامنة مستقرّة في تلك الحروف لذاتها قبل أن تنضم إلى الألفاظ التي تَعْطِفُها وتَعْطِف عليها، تسبقها أو تلحقها. ولذلك يختلف معنى العبارة باختلاف حرف العطف أو حرف الجر، ومن أجل هذا سُمِّيتْ هذه الحروف، ومعها حروف أخرى، بحروف المعاني تمييزًا لها عن حروف المباني التي تتألف منها الألفاظ. وغير صحيح ما يظنه بعض غير العارفين من أن حروف الجر تتبادل، هكذا اعتباطًا. وذلك أن تبادلها إنما هو لأسباب بلاغية حين تدل على تضمين معنى فعلٍ آخرَ غيرِ الفعل السابق عليها.

وربما رأى نفر آخر من الباحثين أن هذه الحروف – وهي حروف المعاني – لا تحمل معنى في ذاتها وإنما معناها يتحقق حين تكون في الجملة مع غيرها من الكلمات، وهو ما يتبادر إلى الذهن قبل أن يحاور المرء هذه الحروف ويسمع تحاورها، ويحسّ نبضَها من داخلها.

والشأن في الكلمات هو الشأن نفسه في حروف المعاني، أو إن شئت فقل إن الشأن في الحروف هو الشأنُ في الكلمات. فنحن حين نسمع كلمة «شامخ » أو «باذخ » أو « رائع »، أو نقرأها، وحدها منفصلة عن أي موصوف، يتبادر إلى ذهن السامع أو القارئ معنى واضح أو يتبادر إلى نفسه شعور محدّد. والأمر نفسه يحدث في الذهن وفي النفس مع سائر الصفات، مثل:

عظيم وكبير، وصغير وحقير، وجميل وقبيح، وسواها، فمعانيها كامنة في ذاتها، يدلّ عليها اللفظ فور سماعه أو قراءته. وهي معانٍ مطلقة رَحْبة تتقيد بعد ذلك بموصوف محدد؛ وهذا التقييد أو التقيّد بذكر الموصوف قد يحدّ من طلاقتها ويضيّق رحابتها.

وأمر ثالث في شأن الألفاظ وهو أنّ الإنسان لا يستطيع أن يفكّر في شيء من المحسوسات المادية ولا من المعاني المتخيَّلة إلا إذا كان لذلك الشيء لفظ يدلّ عليه، حتى الغيبيّات، مثل: الملائكةِ والشياطينِ والجنة والنار، لا بدّ أن تكون لها هذه الألفاظُ والأسماءُ التي يفكّر الإنسان من خلالها بتلك المسمَّيات فيستطيعُ أن يتصورها في عقله وحسّه، بل يستطيعُ أن يصوّرها من خلال الفنون المختلفة كما فعل بعض الشعراء والرسّامين والنحَّاتين. وربما كان من الصواب أن نقول إن ريشة الرسام لا تعمل عملها، وإن إزميل النحّاتِ لا يحقق غايتَه، إلا من خلال الألفاظ اللغوية التي تجعله يتمثل فكرته، أو ينطلق منها حسُّه، مهما يكن موضوعُ لوحته أو تمثاله خيالياً أو خرافيًا أو أسطوريًّا. فهؤلاء الذين رسموا الشيطان أو الحيواناتِ والأفاعيَ الخرافية أو آلهةَ الإغريق والرومان ونحتوا تماثيلهم، إنما رسموا اللفظة اللغوية التي أوحت لهم بالصورة المتخيَّلة، أو رسموا الصورة المتخيّلة التي أوحت بها تلك اللفظة اللغوية.

ومن هنا نرى أن اللغة – بما تكتنزه من معانٍ ودلالات وأحاسيس – إنما هي وسيلة للتفكير كما أنها وسيلة للتعبير والتواصل بين الناس. ولكن هذه الوظيفة اللغوية في التعبير والتواصل تأتي في الزمن بعد وظيفتها الأولى، إذ لابدّ أن يفكّر الإنسان أو يشعر أولاً ثم يعبّر عن أفكاره وأحاسيسه، وإن كان التفكير في كثير من أمور الحياة اليومية ينطلق سريعًا ويكاد يتداخل زمن التفكير وزمن التعبير، حتى إننا في كثير من المواقف لا نكاد نحس فارقًا بين الزمنين، وإن كنا نتندّر أحيانًا فنقول إن فلانًا يسبق لسانُه عقلَه، ونقول إن فلانًا يتكلم دون أن يفكّر. وهكذا نرى أن هذه الوظيفة الثانية للغة – وهي التعبير – لا تتحقق إلا بتحقّق الوظيفة الأولى وهي التفكير.

وقد يكون التعبير أحيانًا بغير اللغة، وذلك أن بعض «المعاني» تدلّ عليها وسائل أخرى غير الألفاظ، مثل ملامح الوجه أو حركات الرأس واليد، للتعبير عن الموافقة أو الرفض والتعبير عن الغضب أو السرور، وسواها من المشاعر والمواقف. فاللغة يشترك معها غيرها من حيث هي وسيلة للتعبير، ولكنها تتفرّد وحدها وتتميّز من حيث هي وسيلة للتفكير.

وهكذا فإن اللغة نشاطٌ عقليّ ونشاطٌ لسانيّ في آن، وذلك لما وضّحناه من أنها في حقيقتها مضمونٌ ومفهومٌ فكريان، وهي في الوقت نفسه أداة للتعبير، وغير صحيح أن نفصل بين «الدالّ» الذي هو في حالتنا «اللغة» و«المدلول» الذي هو المعنى أو الفكر. فـ «الدالّ» لا يمكن أن يدلّ إذا كان أجوف مفرّغًا، و«المدلول» لا يمكن أن يكون معلقًا في الفراغ أو الفضاء يتحرك فيهما وحده. ومن هنا كانت اللغة هي الفكرَ نفسَه.

ثم إن الأمر الواحد إذا اختلفت الألفاظ اللغوية الدالّة عليه اختلفت صورته في الفكر والنفس، واختلف الشعور به حدّةً أو خفّة. ومن هنا كانت قيمة سكّ ألفاظ حسنة أو مقبولةٍ أو ذات أثر لطيف أو خفيف لأشياء ومعانٍ مستهجنة أو قبيحة، وهو ما نعبّر عنه بقولنا: تحسين القبيح، ويعبّر عنه الإنجليز بلفظة (Euphemism) . فنحن حين نقول عن بعض ما يجري في فلسطين والعراق أنه «عمليات استشهادية» فإن شعورنا وتصورنا الفكري لها يختلفان عنهما حين نقول إنها «عمليات انتحارية». وقد قرأت منذ مدّة مقالة فيها مَثَل واضح على ذلك وهو أننا نتصرف مع شخص نطلق عليه صفة «مجنون» تصرفًا فيه كثير من الحذر أو الخوف منه، وهو تصرف يختلف عن تصرفنا لو قيل لنا عنه إنه «مريض عقليًا» أو «مَعُوقٌ عقليًا»، وسيكون تصرفنا أقل حذرًا وخوفًا من الحالتين السابقتين لو كانت الصفة التي تطلق عليه أنه «من أصحاب الاحتياجات الخاصة». ومن هنا تظهر قيمة سكّ «مصطلحات» دينية وسياسية واجتماعية، وبثّها في وسائل الإعلام المختلفة وترددادها والإلحاح

عليها، وربما استهجنّاها في البدء، ثم مع طول الإلف استكانت لها النفوس وأصبحنا نرددها نحن أنفسنا بعد أن تشربت عقولنا ونفوسنا بمضامينها، فانسلخنا من مصطلحات ثقافتنا ومفاهيمها وتغرّب فكرنا وشعورنا. والحديث عن المصطلح وخطره حديث طويل يستحقّ بحثًا خاصًا به.

فاللغة إذن ليست محض أصوات وحروف وإن كانت كذلك في صورتها الخارجية، وليست محض وسيلة للتعبير وإن كانت كذلك، وإنما هي مع هذا كله وقبل هذا كله وسيلة للتفكير، أو هي الفكرُ نفسه، على ما وضّحنا. أليس من مألوف تعبيراتنا أن نقول: «إنني أفكر بصوت عالٍ» وبذلك نوحّد دون أن نقصد بين التفكير والتعبير. والحقيقة أن كل كلام بصوت عالٍ هو تفكير، وكذلك كل تفكير ونحن صامتون إنما هو نوع من الكلام غير المسموع أو المنطوق.

فإذا كان ذلك هو شأنَ اللفظة المفردة وشأنَ حروف المعاني حين تكون وحدها، فإن اللفظة أيضًا، ومعها الحروف، تجتمع مع غيرها وتنتظم مع ألفاظ وحروف أخرى، فيتكوّن من تأليف الكلام ونظمه وسَبْكه في سياق الجملة أو الجمل نَسَقٌ تعبيري، وهو ما يسمّى «الأسلوب»، وقد يسمّى «الخطاب»(Discours)، فتتّسع حينئذ الكلمة لتصبح صورًا بيانية باستخدام التشبيه والاستعارة والكناية والتورية وأساليب المجاز المتعددة، فتمتلئ بالمعاني والدلالات والأحاسيس. وقد تكون الألفاظ التي تنضمّ إليها الكلمة ألفاظًا ملحوظة بتقدير ألفاظ أخرى محذوفة يفهمها السامع أو القارئ. وهكذا فإن سحر اللفظة المفردة لا يتجلّى إلا في سياق انضمامها إلى كلمة أو كلمات أخرى، أي في موكبها اللغوي. فهناك يظهر أثرها الأدبي باختلاف ألوانها وظلالها وآمادها وأمدائها التي يكسبها إياها الاستعمال بحسب قدرة الكاتب أو الشاعر أو المتحدث.

وذهب بعض أصحابنا إلى أن الكلمة في كل لغة «مستحاثةٌ» فكرية، أي أنها – كما قال – «فكرة تجمدت قبل زمن طويل» وهذا حكم من الكاتب نرى أنه يُلغِي قدرة الشعراء والأدباء على التصرف في الكلمات والتفنن في أساليب البيان المتفاوتة بينهم، إذ إن ذلك يعني أنَّ الفكرة «المتجمدة» بحسب تعبيره هي نفسها في كل موقع وعند جميع الشعراء والأدباء. ونحن – حين نخالفه في رأيه – نرى أن الفكرة في الكلمة ليست «مجمدة»، وإنما هي مكنوزة فيها تنبض بالحياة والحركة، وأن هذه الفكرة تتفاعل وتتجاوب مع أفكار الكلمات الأخرى في سياق الجملة، وتتكون من هذا التفاعل والتجاوب أفكار متجددة تَمُتّ إلى الأفكار السابقة بِصلة، ولكنها – في الوقت نفسه – تكتسي من الظلال والألوان والإيقاعات ما ينمّ على منزلة الشاعر أو الأديب من المعاناة الفنية في التعبير، ومن هنا كان تفاوت هؤلاء الشعراء والأدباء واختلاف مراتبهم، مع أن الكلمات واحدة عندهم جميعًا، ولكن الذي اختلف هو وضعها في نظم الكلام. وانظر إلى وصف هذه المعاناة الفنية في أبيات شاعرنا الأموي سُوَيد بن كُراعٍ العُكْليّ [1]:

أبِيتُ بأبوابِ القوافي كأنّما
أُصادِي بها سِرْبًا من الوَحشِ نُزَّعَا [2]
أُكالئُها حتى أعَرِّسَ بعد ما
يكون سُحَيرًا أو بُعيدًا فأهجعا [3]
عَواصِيَ إلاّ ما جعلتُ أمامَها
عصا مِرْبَدٍ تغشى نحورًا وأذرُعا [4]
أهَبْتُ بغُرِّ الآبِدات فراجعت
طريقًا أمَلَّتْه القصائد مَهْيَعا [5]
بعيدةُ شأوٍ، لا يكاد يرُدُّها
لها طالبٌ حتَّى يَكِلَّ ويَظْلَعا [6]
إذا خِفْتُ أن تُروَى عَلَيَّ رددتُها
وراءَ التَّراقِي خشيةً أن تَطَلَّعا [7]

وما هي هذه المعاني والدلالاتُ والأفكارُ والأحاسيس التي تكمُن في اللغة: في حروفها المستقلّة وفي ألفاظها المفردة ثم في جملها؟ أليست هي حصيلةَ تجارب الأمة وسجلّ خبراتها وديوان تاريخها وتراثها المتراكم خلال العصور؟ وهل يمكن أن نتصور ألفاظًا

مفرّغة من كل ذلك، خاليةً من مضامينها ودلالاتها، كما يزعم بعض النقّاد حين يصف لغةَ شاعرٍ أو كاتبٍ فيقول عنها إنها «لغةٌ عذراء»؟.

فاللغة هي إذن حاضنة قِيَم الأمة ومُثُلها وخبراتها وتجاربها ومعارفها ومقوّماتها الروحية والمادية، وبذلك كانت وسيلة تواصل الأجيال وتماسك المجتمع ووحدة الأمة وكانت ضمير الجماعة وعنوان شخصيتها. ويُرْوَى عن رسول الله صلى الله عليه وسلم حديث يُفهَم منه أنّ اللغة هي وحدها قِوام الأمة، وذلك قوله: «ليست العربية لأحدكم بأمّ ولا أب، إنما العربية اللسان» أو كما قال [٨].

فالانتساب إلى الأمة بحسَب هذا الحديث الشريف ليس انتساباً عِرْقيًّا ولا تعصّبًا قَبليًا، وإنما هو انتماء لُغَويّ ثقافيّ فكري. وقد وصف الله كتابه الكريم في إحدى عشرة آية بأنه عربيّ اللغة، منها قوله تعالى: (وهذا لسانٌ عربيّ مبين) (النحل ١٠٣) ومنها (إنا أنزلناه قرآناً عربيًّا لعلّكم تعْقِلون) (يوسف ٢) ومنها (قرآناً عربيًّا غيرَ ذي عِوَج) (الزُّمَر ٢٨).

ومن كل ما تقدّم فإن من الطبيعي أن يكون اختلاف لغات الأمم واختلاف طبائعِ تلك اللغات سببًا في اختلاف ثقافاتها وأفكارها وعقلياتها ومواقفها وهوياتها. وربما استطعنا – بشيء من الحذر – أن نفسّر تقارب المواقف السياسية لبعض الدول بوحدة لغاتها أو تشابهها، وأن نفسّر تباعد تلك المواقف وتصادمها بسبب اختلاف طبائع لغاتها، غير مغفلين عامل المصالح الاقتصادية لتلك الدول.

ولأن شأن اللغة هو ما ذكرناه رأينا فرنسا مثلاً تحرص على لغتها، بل تتعصب لها، فَتكِلُ إلى الأكاديمية الفرنسية أمر تنقية تلك اللغة من الكلمات والتعبيرات الأجنبية الدخيلة وخاصةً الإنجليزية، ورأينا الحكومة الفرنسية توجّه العلماء الفرنسيين إلى الالتزام باللغة الفرنسية في كتابةِ البحوث وفي الحديث والمناقشة في المؤتمرات والندوات العلمية التي تعقد في فرنسا، ورأينا تلك الحكومةَ ومؤسساتها حريصةً على نشر لغتها في الخارج، فخصصت لذلك الجوائز، وأنشأت المعاهد والمراكز، وأسّست منظمة كبيرة تضمّ البلاد التي يتحدّث أهلها باللغة الفرنسية – كلّيّاً أو جزئياً كما يقال – وترعى تلك البلاد وتقدّم لها المساعدات. ووصل بها الأمر إلى أن هاجم وزير ثقافتها الولاياتِ المتحدةَ الأميركية في المؤتمر العالمي للسياسات الثقافية الذي نظمته اليونسكو في المكسيك سنة ١٩٨٢م، واشتركت معه وزيرة ثقافة اليونان ميلينا ميركوري الفنانة المشهورة الراحلة، واتهما سياسة أميركا الثقافية واللغوية بأنها غزو ثقافي. و رفضت فرنسا التوقيع على القسم الخاص بالمواد والوسائل الثقافية في اتفاقية «الجات» ثم في منظمة التجارة العالمية. ومواقفُ ميتران رئيس فرنسا السابق وحملاتُه على ما سماه بالاستعمار الثقافي الأمريكي وحرصُه على صيانة اللغة الفرنسية وثقافتها، كل ذلك من الأمور المعروفة المشهورة.

فهل كان حرص فرنسا – بزعمائها ومؤسساتها الثقافية – على اللغة الفرنسية هذا الحرص الكبير إلا لأن اللغة عندهم هي أساس الهوية الفرنسية ومقوّم الكيان الفرنسي؟ ثم ما معنى أن تقوم جماعات من أعراق مختلفة بحركات المقاومة والتمرد مطالبةً بتدريس لغتها لأبنائها وباعتماد تلك اللغة لغة رسمية كما يفعل البربر أو الأمازيغيون، وكما يفعل الأكراد، فتستجيب لهم بعض الحكومات وتنشئ المعاهد لتعليم لغاتهم، ما معنى ذلك إلا أن تكون تلك الأعراق حريصة على تلمّس هويتها وترسيخ شخصيتها من خلال لغتها ؟

وما لنا نُبْعِد وهذه الثورة العربية الكبرى التي أطلقها الحسين بن عليّ من مكة المكرّمة إنما كان من أسبابها الدفاع عن اللغة العربية، فقد جاء في منشور الثورة الأول في ٢٦ حزيران سنة ١٩١٦م ما يلي: «وأما ما خَصُّوا به العربَ ولغتَهم من الاضطهاد، فهو أعظم ما جَنَوه على الدين والدولة من الفساد، حاولوا قتل اللغة العربية في جميع الولايات العثمانية بإبطالها من المدارس ومن الدواوين والمحاكم، وأصدروا في ذلك

أوامر كثيرةً لقيتْ من مبعوثي العرب معارضات شديدة ونفّروا عنها في كتبهم الجديدة. وألّفوا لذلك الجمعيات الكثيرة، ولا يَخْفَى أنّ قَتْلَ اللغة العربية قَتْلٌ للإسلام نفسه». وكان أحد الكتاب الأتراك المشهورين وهو جلال نوري قد ألّف كتابًا دعا فيه إلى نشر اللغة التركية وجعلها لغة الدين بدل العربية. وكذلك صدرت مقالات متعددة في المعنى نفسه، منها مقالة محرر جريدة (طَنين) التي قال فيها: «لا يزال العرب يلهجون بلغتهم، وهم يجهلون اللغة التركية جهلاً تامًا، كأنهم ليسوا تحت حكم الأتراك. فمن واجبات الحكومة في هذه الحال أن تنسيهم لغتهم، وتجبرهم على تعلم لغة الأمة التي تحكمهم. فإذا أهملَتْ هذا الواجبَ كانت كمن تسعى إلى حتفها بظِلفها، لأن العرب إن لم ينسَوا لغتهم وتاريخَهم وعاداتِهم فإنهم سيعملون عاجلاً أو آجلاً على استرجاع مجدهم الضائع، وتشييد دولة عربية جديدة على أنقاض دولة الترك»[9].

وهكذا نرى أن جميع من دعوا إلى إضعاف لغة إحدى الأمم بأي وسيلة من وسائل الإضعاف إنما كانوا يرمون إلى إضعاف الأمة نفسها والقضاء على هويتها، وأن جميع الذين تمسكوا بلغتهم ودافعوا عنها ورفعوا من شأنها إنما كانوا يرمون إلى الدفاع عن كيان أمتهم والتمسك بهويتها.

وليس الأمر في حال الولايات المتحدة الأمريكية واللغةِ الإنجليزية وثقافتِها بمختلف عن حال فرنسا ٠ وهذا الذي نقوله منذ زمن ونكتب فيه عن «العولمة الثقافية» ليس في حقيقته إلا وصفًا للأمركة اللغوية والثقافية التي أخذت تتسرب في كل ناحية من نواحي حياتنا بوسائل شتّى خفيةٍ وظاهرة: في أزياء ملابِسنا، وفي مظاهر حفلاتنا، وفي موسيقانا وأغانينا، وفي بحوثنا العلمية، وفي تدريس موادَّ وموضوعاتٍ في الجامعات كان قد استقرّ تعليمُها وتأليفُ الكتب فيها باللغة العربية على مدى السنوات التسعين الماضية فانتكست وأصبحت تعلَّم الآن باللغة الإنجليزية. وانقلبت أنظمة التعليم في بعض جامعاتنا إلى نظام الجامعات الأميركية، وأصبحنا نستعمل مصطلحاتهم مترجمة إلى لغتنا ترجمة سقيمة، وهي مصطلحات تغرّب أفكارنا وتنتزعنا من مصطلحات ثقافتنا الأصيلة. والحديثُ عن الغزو اللغوي والفكري من خلال المصطلحات الأجنبية حديث طويل يحتاج إلى بحث مستقل.

ومع انتشار المدارس الأجنبية في بلادنا واتباعِ أنظمة الامتحانات والشهادات الإنجليزية والأميركية، سقط من النفوس كثير من التحفظ والحذر والتهيب، وأصبحت الاستهانة باللغة أمرًا عاديًا، فانتشرت الإعلانات في الصحف العربية باللغة الإنجليزية بعد أن ملأت شوارعَنا لوحاتُ أسماء المحال التجارية بتلك اللغة في مدلولاتها ومعانيها وحروف كتابتها. وأخذت هذه الأمركة اللغوية والثقافية تزاحم لغتنا وثقافتنا في تكوين عقول أبنائنا وبناتنا، وصياغة نفوسهم، وتربية أذواقهم، وتكوين أنماط سلوكهم، منذ طفولتهم في السنة الدراسية الأولى وهم في سنّ السادسة، بل منذ مرحلة ما قبل المدرسة في رياض الأطفال. ذلك بالإضافة إلى ما تبثّه الإذاعات وقنوات التلفزة الفضائية وما تتضمنه شبكات المعلومات (الإنترنت). إذا أضفنا هذا إلى ذاك أدركنا ما نحن فيه من حصارٍ يأخذنا من كل أطرافنا وتتغلغل آثاره في أعماقنا. كلّ ذلك باسم التحديث والتحضّر. وبعض هذا نافع لا شك فيه ولا بدَّ منه، ولكن أكثره يسلخنا من هويتنا ويسلبنا شخصيتنا.

❖ ❖ ❖

ثم إنّ اللغة لا بدّ أن تكون لها قاعدة ثقافية واسعة: أدبية وعلمية، تتحرك من خلالها ألفاظها وأساليبها. وبيان ذلك أن اللغة تمرّ في مراحل متتابعة ينقرض بعضها بعد أن تتداخل أواخرها في أوائل المرحلة التالية فتترك آثارها في لغة هذه المرحلة، وقد يستمرّ بعضها في بيئات محصورة. فاللغة الثمودية النبطية العربية تداخل آخرها – قبل أن تنقرض – في لغات القبائل العربية البائدة الأخرى مثل طسم وجديس، وتداخلت هذه اللغات أو اللهجات، مع لغات أو لهجات عربية

أخرى كالصفوية واللحيانية في الشمال، وهذه كلها تداخل آخرها في أوائل المرحلة الحديثة من اللغة العربية التي وصل إلينا بها الشعر الجاهلي. وقبل ذلك كانت اللغة أو اللهجة العربية الآرامية السريانية التي كانت هي المنتشرة في بقاع من المشرق العربي ولا يزال يتحدث بها سكان عدد من البلدان العراقية وثلاث قرى في الجمهورية العربية السورية وبعض رجال الدين.

كل هذه اللهجات أو اللغات تفرعت من اللغة العربية الأم الأولى - عند من يرى هذا الرأي - أو تفرعت من اللغة السامية الأم عند من يذهب هذا المذهب. ثم أصبحت رواسب هذه اللهجات واللغات من مكونات لهجات القبائل العربية في الجاهلية الأخيرة. ومن هذه اللهجات تكوّنت اللغة العربية الواحدة أو المشتركة التي وصل إلينا بها الشعر الجاهلي بعد أن قام الشعراء الجاهليون بتنقية تلك اللهجات وتصفيتها، واصطفاء هذا النموذج اللغوي الأدبي الموحد الذي أصبح يسمى اللغة الفصحى أو الفصيحة، وبقيت آثار من ألفاظ تلك اللهجات في الشعر الجاهلي وفي القرآن الكريم تتبّعها علماء اللغة في القرون الأربعة الأولى بعد الإسلام، وسجّلوا بعضها ونسبوها إلى قبائلها. وهكذا فإن لهجات القبائل - التي بقي بعضها الآن في لهجاتنا المحكية أو العامية - كانت هي مكوّناتِ اللغةِ الفصيحة وأساسَها، فهي سابقة عليها، وليست انحلالاً منها، ثم صُفّيتْ وُوضعتْ لها ضوابط وقواعد عامّة، فأصبحت منذ قرون متطاولة - تزيد على ثمانية عشر قرنًا - هي لغتنا التي نزل بها الوحي وتضمنها كتاب الله، والتي نعبّر بها عن هويتنا، ونعتّز بها.

والذين قاموا بهذه التصفية هم شعراء الجاهلية، الذين نظموا أشعارهم بهذه اللغة الموحّدة، التي التزمها شعراء القبائل المختلفة، ومنهم شعراءُ أصولُهم يمانية ولكن قبائلهم كانت قد استوطنت في الوسط والشمال زمنًا طويلا. وسيجد الدارس المتابع آثار لهجات تلك القبائل العدنانية والقحطانية في ذلك الشعر، على التزامه اللغة الواحدة المشتركة التي سميناها الفصيحة، وإن كانت لهجة كل قبيلة هي لهجة فصيحة أيضًا، اعتمدها اللغويون والنحويون والشعراء في ألفاظها وإن تجنبوا بعض ما فيها من مظاهر النطق وكذلك تجنبوا بعض ما فيها من النحو وأساليب التعبير. وهذه المظاهر في النطق واختلاف الأساليب والنحو هي التي تباعد ما بين لهجاتنا المحلية العربية في زماننا هذا، وليست الألفاظ في ذاتها، إذ إن هذه الألفاظ - إذا ما نحّينا الدخيل منها من الفرنسي والإنجليزي والتركي - هي ألفاظ تمتّ إلى اللغة الفصيحة بسبب، بل هي لغة فصيحة، وقد كُتبتْ في ذلك المقالات وأُلّفت الكتب. ونستطيع نحن الآن أن نختار منها في كتاباتنا ألفاظًا ليست في المعاجم لتدل على بعض المعاني والأشياء بدل استعمال كلمات أجنبية.

هؤلاء الشعراء الجاهليون هم الذين بدأوا بإرساء القاعدة الثقافية للغة العربية، حين جالوا في أرجاء الجزيرة العربية واتصلوا بمناحي الحياة فيها، ثم تعرفوا إلى حضارة اليمن وتاريخها وزاروا بلاد فارس والرافدين والشام، وعرفوا المجوسية واليهودية والنصرانية وطقوسها، وذكروا كل ذلك أو أكثره في شعرهم وعبّروا عنه بلغتهم التي بلغت حينئذ مرحلة عالية من النضج. ولولا تفنّنُ الشعراءِ الجاهليين في تطويع الألفاظ والتراكيب واستنباطِ الصور والأخيلة، وانفتاحُ هؤلاء الشعراء على الثقافات المحيطة بهم أخذًا وعطاء، وارتقاؤهم إلى مستوى أدبيّ رفيع وحَّدَ اللهجات المختلفة في لغة أدبية واحدة من حيث بناؤها النحويّ والصَّرفي والبلاغي، لولا ذلك لبقيت العربية لغة قبلية محصورة في بيئتها المحدودة، ولما أتيح للغة العربية أن تصل إلى مستوىً جعلها جديرة بحمل كلمات الله ورسالته، ثم تفاعلت مع القرآن الكريم واستمدت منه روحًا فتح أمامها آفاقًا جديدة من التناول الثقافي الأدبي والعلمي.

❖ ❖ ❖

واللغة كالهويّة متحرّكة متطورة، لها ثوابت لا يجوز

المساس بها دون أن تُهْدَم، ولها متغيرات تطرأ عليها بحكم اختلاف الزمان والمكان والاتصال بالأمم واللغات والثقافات الأخرى، فتموت منها ألفاظ، وتتغيّر دلالات ألفاظ أخرى، وتدخلها ألفاظ من جنسها ومن المقيس عليها لم تكن مستعملة فيها من قبل، وتقتبس بعض الدخيل في اللفظ والأسلوب مما تحتاج إليه ويقتضيه تطور الحياة. وكذلك تختلف الأساليب في العصور المتعاقبة - في البيئة الواحدة - أو في العصر الواحد في البيئات المختلفة. وكل ذلك إنما كان يجري على نمط أصيل من اللغة ذاتها، ويدور في فَلَكٍ منها نفسِها، ويتحرك في داخل إطارٍ يمسكه أن يفلِت أو ينحرف. وهو دليل على أنها حقًّا اللغة «الواحدة» وعلى أنها قادرة على البقاء وعلى الحياة المستمرة من خلال قدرتها على النمو السليم النابع من ذاتها، المحكوم بأصولها وقواعدها: في ألفاظها وأساليبها وكتابتها.■

الهوامش

١- الأبيات في البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ٢ : ١٢ .

٢ - والمصاداة : المداجاة والمخاتلة . والنـزع ، كركع : جمع نازع ، وهو الغريب .

٣ - أكالئها : أراقبها . والتعريس : النـزول في وجه السَّحر .

٤ - المِربد ، كمنبر : محبس الإبل . أراد عصا معترضة على باب المربد .

٥ - أهاب بها : دعاها . الآبدات : المتوحشات ، عنى بها القوافي الشرد . أملته : سلكته ؛ طريق ممل : مسلوك معلوم . والمهيع : الواسع المنبسط .

٦ - أي لا يكاد يردها طالب لها . يقول : هي منطلقة لا يستطاع ردها إلا بالجهد .

٧ - تروى عليَّ : أي تروى عني . والترقوة : مقدم الحلق في أعلى الصدر حيثما يترقّى النفس .

٨- لم أجده في كتب الحديث الستة ، وذكره الحافظ ابن عساكر (ت ٥٧١ ه) في تاريخ دمشق الكبير ، انظر تهذيبه للشيخ عبد القادر بدران ٦ : ٢٠٠ ، دار المسيرة بيروت ١٩٧٩ ، وفيه « وأسند إلى الإمام مالك عن الزهري عن أبي سلمة بن عبد الرحمن قال : جاء قيس بن مطاطية إلى حلقة فيها سلمان الفارسي وصهيب الرومي وبلال الحبشي فقال : هذا الأوس والخزرج قد قاموا بنصرة هذا الرجل فما بال هذا ؟ فقام إليه معاذ بن جبل فأخذ تلبيبه ثم أتى به النبي صلى الله عليه وسلم فأخبره بمقالته ، فقام النبي صلى الله عليه وسلم قائمًا يجر رداءه حتى أتى المسجد ثم نودي : إن الصلاة جامعة وقال : يا أيها الناس إن الرب واحد ، والأب واحد ، وليست العربية بأحدكم من أب ولا أم ، وإنما هي اللسان ، فمن تكلم بالعربية فهو عربي ، فقام معاذ بن جبل وهو أخذ بتلبيبه قال : فما تأمرنا بهذا المنافق يا رسول الله ؟ قال: دعه إلى النار ، فكان قيس ممن ارتد في الردة فقتل».

٩- انظر مقال ناصر الدين الأسد بعنوان : الثورة العربية الكبرى والأدب ، في كتاب : دراسات في الثورة العربية الكبرى : ١٤٥-٢١٠ ، الشركة الأردنية العلمية للنشر والتوزيع عمان ١٩٦٧ .



مقدمة لنظرية النوع النووي

مع تطبيق موجز على تجليات الأداء الفني العربية قبل عام «١٨٤٧م»

علاء عبد الهادي *

١. تمهيد

لا تكون مشروعيةُ مِهادِنا النظري عن النوع النووي(١) مقبولة إلا حين تكون نقطة انطلاق نحو وضع أسس تكون عوناً لنا في معالجة مشكلات القفزات الكيفية لحركة التطور الفني والأدبي المعاصر من جهة، وعاملاً في حل إشكاليات التسكين النوعي لشكول فنية وأدبية غارقة في محليتها أو مفرطة في تجريبيتها، تلك التي تأبى الخضوع لمقاييس النوع القائمة على التراث التراكمي النقدي السائد من جهة أخرى.

ربما لا يتيح ظرفي الموضوعي بصفتي ناقداً يعيش في بلد ينتمي إلى العالم الثالث، ويبتعد عن المركز الحضاري الذي يتم فيه الإنتاج والاستهلاك النظري .. طرح هذا السؤال، ولكن ظروف تطورنا الفني والمعرفي في بيئة ما بعد استعمارية .. تمنحني الحق في طرح سؤال النوع من جديد هرباً من أحادية التفكير النقدي الذي اعتمد- بشكل أساسي- في تنظيره على تجليات أدبية وفنية من واقع غربي فقط، هذا الواقع الذي ساعدَ تقدمه التقنِي، وانتشاره في الدول التي استعمرت، على إشاعة هذه الأنواع وتجلياتِها الأدبيةِ والفنية الناضجة، والتعامل معها باعتبارها كياناتٍ طبيعيةً تمثِّل أصلَ الأنواع! وإن كنّا نؤمن -في الآن

---

* شاعر وأكاديمي من مصر.

● اللوحة للفنانة **هالة الوعري** / البحرين.

ذاته- بأن حركةَ التاريخ ليست تلك التي يرسمُها لنا الغربُ فقط، وأن اندراجَنا -الواعي- فيها لا يعني استلابَنا أمامَها .. واعياً أن فكرةَ الهويةِ النقية التي لايلوثُها الاختلاطُ وإن جاءت من فكر نقدي مختلف تقع في الفخِّ ذاتِه؛ أحادية النظرة التي تؤدي إلى نفي الآخر، باختصارٍ شديد .. أرى أن حركةَ الوعي المقاومِ تعي جيداً سطحيةَ الدعوى التي تنادي بتفادي بُنَى المعرفة الغربية.

خضعت تجلياتُ الأنواعِ الأدبيةِ والفنية في الغرب - في تاريخ تطورها الخاص- لسياق تراكمي، تمَّ في مجتمعات تقاربت فيها ظروفُها المعرفيةُ والتقنية، وكانت مستوياتُ نضوجِها الاجتماعي وأنماطُ إنتاجِها الاقتصادي متقاربةً إلى حدٍ بعيد، مما منحَ هذه الأسسَ شكلاً من الثبات وجعلَ التعاملَ معها يأخذُ سمت القداسةِ.. وكأن خصائصَ النوعِ الجماليةِ قد خُلقَتْ فيه بشكلٍ عُضويّ «Organic» بالرغم من أنها لا تزيد على كونِها سماتٍ خضعت في مراحلِ نموِها لأسس تاريخيةٍ ونسبيةٍ سواء في خصائِصِها الفنيةِ، أو في شكولِ إنتاجِها وتلقيها، فإن شيوعَها بهذا الشكلِ قد أضعفَ الوعيَ بحقيقتِها النسبيةِ، كَونَ هذه التجليات الأدبيةُ أو الفنيةُ التي تم على أساسها تأسيسُ النوع وخصائصه الحاكمة .. قد حددت من منظِّريها بناءً على معاينةِ واقعٍ موضوعيٍّ، ومعطًى تاريخيٍّ أفرزته بيئةٌ ثقافيةٌ بعينِها، فما يكونُ طبيعياً أو مميزاً في بيئةٍ ثقافيةٍ ما .. قد يظلُّ نسبياً في بيئةٍ أخرى .. ومرتبطاً بعمره الزمني الذي تطورَ في سياقه مشدوداً لمكانه الذي أنبته، بِنَاءً على نمطِ إنتاجِه الاقتصادي، ومحيطِه الاجتماعي، إلى غيرِ ذلكَ مِن محدداتٍ تاريخيةٍ تحققت فيها تجلياتُه وعبَّرَت عنه ..

فبالرغم من أن كلَّ بيئةٍ ثقافيةٍ تتفردُ بامتلاكِها خصائصَ بعينِها في تجلياتٍ فنيةٍ مختلفةٍ لا تمتلكُها غيرُها من البيئاتِ، فإن التعاملَ مع المفاهيمِ الثقافيةِ بشكلٍ نسبيٍ صارمٍ، لن نخرجَ منه بشيءٍ سوى بعضِ السماتِ الصالحةِ لمكانٍ محددٍ، ولزمنٍ محدودٍ، دونَ توافرِ إمكانيةٍ مؤثرةٍ للتجريدِ والتعميم، وهما الأساسُ النظريُّ لأي طرحٍ يسعى إلى امتلاكِ صلاحيةٍ واسعةٍ في التطبيق .. ويرتبط هذا الفهمُ مباشرةً بما يُسمَّى الشعرية المقارَنَة، لكنَّ تسكينَ المفاهيمِ باعتبارها معطى غير قابلٍ للتغيير .. يسلُبُنَا حقَّنَا في الدخولِ إلى أيةِ تأويلاتٍ للواقعةِ الفنية ومن ثمَّ لبنيةِ النوع، ويمنحُ التجلياتِ الفنيةَ المتراكمةَ تاريخياً نوعاً من السيادةِ الجاسئة، والسلطةَ المقدسة غير التاريخيةِ على بقيةِ التأويلاتِ التي يُمكِنُ تطورُها واستنباطُها من جديد من واقعِ تجلياتٍ فنيةٍ مختلفة، تقعُ خارجَ التيارِ الأساسي المتَّفَقِ عليه، أيمكنُ أن يكونَ سؤالُنا -في هذا الطرح- مهموماً بالمشتركِ بين هذه الشعريات المختلفة للنوع الواحد، تلك التي لا نلاحظها غالباً بسببِ وضوحِها الشديد، واهتمامِنا بأسئلةٍ نراها أكثرَ عُمقاً ورصانة! إن إعادةَ طرحِ الأسئلةِ الأولية -التي قد يراها بعضُنا واضحةً، أو بدهيةً لا تحتاجُ إلى نقاشٍ- يساعدُنا على تجاوزِ رؤانا المشغولةِ ببحثِها في مدارِ الكائن.. ويقربنا مما يمكنُ أن يكونَ، لنمارسَ التأملَ في أصلِ الأشياءِ وبداياتِها .. لذا لم يكنْ هدفُنا تحديدَ الدافعِ الجمالي أو تعيينَ شروطِ عملِهِ، وشرحَ ذلكَ، واستبيانَ تأثيرهِ على المستوى الوظيفي، بل كانَ هدفُنا اكتشافَ الثابتِ في مئاتِ التجلياتِ الجماليةِ الفنية المختلفة، وشكولِها العديدةِ التي نتجت من ظروفِ نَشْأتِها التاريخيةِ والمكانيةِ المختلفة، وما يتَضَمَّنُهُ ذلكَ من شروطٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ واقتصاديةٍ وثقافيةٍ شديدةِ التنوع ..

إن العلاقة بين الشعريات المختلفة للنوع الواحد موجودة دائماً، أي أن إمكانية اشتراكها في ثوابت قليلة قائمة على الدوام، وإن ظلت كل شعرية محدَّدة للنوع الواحد قادرة على الاحتفاظ باستقلالية نسبية، لها خصائصها الجمالية، لذا يمكن التعامل معها -في الآن ذاته- بمعزل عن الشعريات الأخر، أي أن لكل شعرية من شعريات النوع الواحد حضوراً يتسم بغياب ما، فغياب المعتاد حضوره يستدعي حضوره! حيث يتدخل الوعي عبر فضاء هذا الغياب بالاشتغال على مستويي الإنتاج والتلقي، وعبر حياة الشعريات المختلفة للنوع

تتخلق سيرورة لتجليات النوع تقوم بتوقع المكونات الجمالية الغائبة وزرعها ثم احتوائها وجذبها تدريجياً عبر آلية الإنتاج والاستقبال إلى تلقيها بوصفها مكونات بنيوية، حيث تتراوح إمكانات وجود الجمالي بين قطبين؛ الظهور المهيمن الذي يختزل النوع كما لو كان ذاتاً في الوعي، والتخفي الدال الذي لا يحضر بشكل مباشر في الوعي بل يعيش دوماً في صيرورة الاختلاف!

فإذا ابتدَأنَا بافتراضٍ أوليّ يذهبُ إلى أنَّ آلافَ التجلياتِ ذاتَ التقاليدِ الفنيةِ المختلفة تتشابكُ معاً مشكلةً جزءاً من مفهومٍ عالميٍ عن المسرحةِ، فإن افتراضَنا بوجودِ مكونٍ بنيويٍ ثابتٍ بين الشعرياتِ المختلفةِ للنوعِ الواحدِ يجدُ ما يبررُهُ، لقد قُمنا بتطويرِ هذا الافتراضِ تدريجياً بناءً على سياقٍ منطقي قامَ على مقارناتٍ عديدةٍ لشعرياتٍ مسرحيةٍ مختلفة، وإن لم تُثبِتْ تفاصيلَها في هذا الطرح، لها جمالياتُها المتعددةُ وتحولاتُها Metamorphosis المتشابكةُ، رغبةً في اختبارِ صحةِ افتراضاتِنا ومن ثمّ تعديلِها قبلِ بلوغِها ما هي عليه الآن، لذا استهدفَ هذا الطرحُ تأصيلَ مفهومٍ واضحٍ من خلالِ توظيفِهِ لهيكلٍ منطقي مشبعٍ بمبادئَ أساسيةٍ نتجت من الدرسِ والملاحظةِ لمئاتِ العروضِ والنصوص ذات الاتجاهاتِ المختلفةِ، والمصادرِ المتباينة، من أجلِ الوصول إلى ثباتٍ معياريٍ عندَ التنظيرِ، مقتنعين بأنَّ القيمةَ الموضوعيةَ لأي مِهادٍ نظري تَكْمُنُ في التطبيق. فليس المهمُ كشف القيمةِ التي تنتِجُ من هذا التطبيق فحسب، لكنَّ المهمَّ هو إدراك حدودِ هذه القيمةِ .. أي في ابتعادِها عن خدمةِ أهدافٍ نظريةٍ أو أيدولوجيةٍ ارتجيناها مسبقاً في المَيْدانِ الذي طبقنَاها فيه .. حيث انبعثَ هذا المهادُ النظريُّ أساساً من هاجسِ البحثِ عن منهجيةٍ ملائمةٍ لدراسةِ تجلياتِ الأداءِ الفنيِّ في علاقاتِها بالمسرحِ التي لم تعرفْ استقراراً في تاريخِها الطويل في ضغطِ إلحاحِ التغيرِ ومتطلباتِه من جهة، وفي وجودِ مئاتِ الشكولِ التي أنتجَتْها بيئاتٌ ثقافيةٌ مختلفةٌ، شكولٌ مسرحيةٌ اختلفت في خصائصِها وفي طرائقِ إنتاجِها وتلقيها عن تلكَ الموجودةِ والمتوارَثَةِ في التراثِ المسرحي الغربي، من جهةٍ أخرى. حيثُ تخلَّقَ هذا الهاجسُ من خطابٍ نقدي يملؤه الصراعُ إزاءَ واقعٍ فني معقد، وممارساتٍ نقديةٍ هجينة .. غابت عن بعضِها أيةُ منهجيةٍ واضحةٍ تقومُ على بناءٍ مفاهيمي متماسكٍ في تعاملِها مع شكولِ الأداءِ الفني في التراثِ والموروثِ العربيِّ وجمالياتِهِما.

ولم يكن في حسابِنا النظري إثباتُ وجودِ مسرحٍ عربي أو نفي هذا الوجودِ لِعلمِنا المُسْبَقِ أن تجليَ هذه الرغبةِ أو سيطرتِها على سياقِنا النظري، ستمثلُ عائقاً ابستمولوجياً يعرقلُ التأسيسَ المنطقيَ للنظريةِ، لذا حاولنا القيامَ بقطيعةٍ معها من أجل بلوغِ تصورٍ نظري محايدٍ يملكُ كفاءةً منطقيةً، ودرجةً من التجريدِ .. حَيثُ يَقْبَلُ التطبيقُ على الدائرةِ التي تتقاطعُ فيها حدودٌ جماليةٌ لأكثرَ من نوعٍ واحدٍ، كما يساعدُ في الوقتِ ذاتِه على الوصولِ إلى صفاءٍ نظري ووضوحٍ في الرؤيةِ لمن يتعاملُ نقدياً مع فئةِ الأعمالِ التجريبيةِ التي تحتج على الوعي الجمالي السائد، أو الأعمالِ شديدةِ المحليةِ، تلك التي تخالفُ كثيراً المتدَاوَلَ، والذي تعاملَ معها جانبٌ كبيرٌ من خطابِنا النقدي في مسمياتٍ تفتقدُ الحسمَ مثلَ الظواهر المسرحية العربية، بذور المسرح العربي ، الأشكال البدائية في المسرح العربي، الإرهاصات .. إلى آخر هذه المسميات، التي اعتَبَرَت مئاتِ الشكولِ الفنيةِ الأصيلةِ لشعوبٍ مختلفةٍ، محضَ بذورٍ كان يمكنُ لها النمو والتطورُ للوصول إلى النموذجِ الفني والجمالي الأعلى وهو النموذج الغربي بالطبع ! الأمر الذي أنتجَ أسلوباً استلهمَ عند التنظيرِ وعياً جمالياً خارجَ وعي هذه الأعمالِ التاريخي، وخارجَ التحري النقدي الذي لا يعاملُ البِنيويَ والجماليَّ باعتبارهما مسميين لشيءٍ واحدٍ! أو ذاك الذي لا يوجّه أدنى انتباهٍ إلى إشكاليةِ العرضِ الكامنةِ في بعديه: نص الدراما/ نص العرض ..

٢ . مقدمة لِمِهاد النوع النّووي، تطبيقاً على المسرح:

تشير الدراسة المتأنية لعشرات العروض من مذاهب جمالية مختلفة وفي عصور عديدة إلى ثلاثة مكونات قارة في كل هذه العروض من أكثرها

كلاسيكية إلى أكثرها طليعية، كان إسهامنا المتواضع ضمن مبحثنا في «النوع المسرحي النووي» محاولة منا من أجل تحديد هذه الثوابت بعد اختبارها، حيث كانت على التوالي: العلاقات الزمكانية (التحقق في فضاء ثلاثي الأبعاد) العوالم الممكنة، وإن كان محض استقبالها على هذا النحو يعد كافياً ليتحقق شرط وجودها الفني، حتى وإن كانت غير ذلك في حقيقتها (الأمر الذي يلغي مفهوم الدور من المعادلة المسرحية) وأخيراً ازدواجية العلامة المكانية والفضاء المنصي. وقد أثبت هذا التناول لمسألة النوع أن تقسيمات أرسطو المشهورة تنتمي جميعها إلى «أيسومر» مسرحي، وإن الحدود التي وضعها أرسطو كانت توضح الاختلافات بين الدرامي، الغنائي، والملحمي على مستوى النص، حيث أهمل في كتابة «فن الشعر» كل الشعريات التي لا تقوم على العرض. ولم يكن هدف البحث تحديد الدافع الإستاتيكي ولا تعيين شروط عمله ونتائج ذلك على المستوى الوظيفي، بل كان هدفنا اثبات إمكانية المسرح في أن يتحقق مرتدياً مئات الشكول التي تختلف بعضها عن بعض باختلاف الأماكن والأزمنة والشروط البيئية والثقافية والانتاجية.

كانت أكثرُ الصيغ حذراً عند التعامل مع مفهوم النوعِ هي تحديدَ مصفوفةٍ يحكُمُها هيكلٌ منطقيٌّ يمكنُ من خلالِهِ الفصلُ -عند التعاملِ النظري مع مسألةِ النوع- بين المكونِ البنيوي «الثابتِ» في النوع، ذاك الذي ثَبَتَ في آلافِ التجلياتِ الفنيةِ لنوع ما، ولم يخضعْ لتغيرٍ فعلي عبرَ العصورِ المختلفةِ، وبين المكونِ الجمالي «المتغيرِ» الذي كان دائمَ الحركةِ والتحولِ من مكان لمكان ومن زمن لآخر، الأمرُ الذي كان يستلزم القيامَ بمِهادٍ نظري يسعى -أونطولوجياً وجمالياً- إلى عزلِ العناصرِ البنيوية في العمل عن العناصرِ الجماليةِ والتاريخية، قبلَ القيامِ بالحكمِ النقدي النوعي على عملٍ ينتمي إلى فنٍ يجايلُ الشكولَ الفنيةَ أو الأدبيةَ القارة. فإذا ابتدأنا بافتراضٍ أوليّ يذهبُ إلى أنَّ آلافَ التجلياتِ ذاتَ التقاليدِ الفنيةِ المختلفة تتشابكُ معاً مشكلةً جزءاً من مفهومٍ عالمي عن المسرحةِ، فإن افتراضَنا بوجودِ مكونٍ بنيوي ثابتٍ بين الشعرياتِ المختلفةِ للنوعِ الواحدِ يجدُ ما يبررُهُ، لقد قُمنا بتطويرِ هذا الافتراضِ تدريجياً بناءً على سياقٍ منطقي قامَ على مقارناتٍ عديدةٍ لشعرياتٍ مختلفة وسيكون المسرح مجال عملنا في طرحنا هذا. وقد اجتهدنا .. فيما يختص بالمصطلح .. في الإبقاء على المصطلح النقدي المتداول طالما كان معبراً عما نقدمه من مفاهيمَ، مساهمةً في إرساء تراكم معرفي له، ولكن عند تغيير المفاهيم أو وضعها في هيكل نظري جديد، وجدت نفسي ملزماً بتغيير المصطلح، كي أكون قريباً من منطق السياق .. بخاصة لو كانت هناك إمكانيةٌ أن يُحْدِثَ المصطلحُ المتداوَلُ خلطاً نظرياً ما، وتجدُرُ الإشارةُ إلى أن هيكلَ هذا الطرح يرتبط -جزئياً- بأساسٍ رياضي نَجِدُهُ في نظريةِ الفئات «في الرياضياتِ الحديثة» والمنطقِ الكيفيّ الخاصِ بما يُسمى الفئاتُ الغائمة «Fuzzy Sets» للعالم الإيراني «لطفي زادة»(٢)، والمفاهيم المرتبطة بدالة الإنتماء ميوس؟ التي تصف هذه الفئات، والتي كانت عوناً كبيراً لنا في صياغة المهاد النظري للنوع النووي وفهم ما يطلق عليه أحياناً تحولات النوع، ودرجات الانتماء المختلفة للظاهرة الواحدة، الأمر الذي ساعدنا في استكمال البناء النظري لمهاد النوع النووي عبر الاختبار المنهجي والمنطقي لافتراضاته النظرية على نصوص وعروض لم نثبتها في الطرح، بل كانت عوناً لنا في اختبار صحة افتراضاتنا النظرية في إثناء صياغة هذا المهاد وتطويره إلى ما هو عليه الآن، وهو جزء مستتر في أي سياق تنظيري جديد. كما تبنى هذا المهاد النظري في تعامله مع العلاقالت الزمكانية مفهوم النظرية النسبية للزمن، وتماس في بعض إجراءاته مع مبادئ فينومنولوجية، بخاصة المقولات الثلاث التي تتكون منها الظاهرة الفينومينولوجية: مقولة الكيف، ومقولة الإمكان، ومقولة الواقعة أو الوجود الفعلي، فضلاً عن توظيفنا لمبدأ الاختزال الفينومنولوجي Phenomonological Reduction عند صياغة هذا المهاد وعند اختباره، لكننا لن نقترب في هذه المقدمة

من عرض هذه النظريات والمبادئ التي كانت عوناً لهذا المهاد النظري، مبجلين -في الآن ذاته- مبدأ «اللاتيقن» الذي يقترب من كونه قانوناً من قوانين الوجود، وبالرغم من أن نظرية النوع النووي - باقتراحها بديلاً لنظرية الجنس الأدبي- تتحرى الدقة الشديدة في التسكين النوعي، فإنها تعلم تماماً استحالة حدوث ذلك بشكل كامل. فإذا افترضنا صحة المواصفات التي وضعها جودل «Godel`s Incompleteness Theorem» للنظرية المثالية من الترابط المنطقي والتكامل و قابليتها للتوصيف بشكل غير محدود، نستطيع أن نزعم صعوبة وجود مهاد نظري يحقق هذه الشروط مجتمعة، بشكل كلي.

١-٢. المكونات البنيوية:

وهي تلك المكونات الراسخة في عشرات التجليات المختلفة للشعريات الفنية أو الأدبية المختلفة بصرف النظر عن زمنها ومكانها ... فإذا طبقنا ذلك على النوع المسرحي سنجد أن الدراسة المتأنية لعشرات العروض من مذاهب جمالية مختلفة وفي عصور عديدة تشير إلى ثلاثة مكونات قارة في كل هذه العروض من أكثرها كلاسيكية إلى أوفرها تجريبية هي:

العلاقات الزمكانية:

يُعْتَبَرُ المكانُ عاملاً حاسماً في تحقق الوظيفة الإيصالية وتكاملها في المسرح .. بين الممثل والممثل وبين الممثل والجمهور .. ويتكون الفضاء المسرحي من فضاء ثلاثي الأبعاد «X,Y.Z» وهذا شرطه الأول .. مرن على المستوى الخيالي .. يتشكل من تفاعل فضائين هما فضاء المشاهدة والفضاء المنصي .. حيث تكتسب الاشياء والأجساد فوق الفضاء المنصي أهمية تاويلية لم نكن لها من قبل، إن إدراكنا لخصوصية الفضاء المسرحي يشحن وعينا بما يمكن أن نُسقطه من عالم على هذا الفضاء .. حيث يتم على هذا الفضاء محاكاة الكلمات بأشيائها، إنه يعمل كبوتقة تنصهر فيها كل نظم العلامات الداخلة إليه، تلك التي يتضمنها عرض ما ..

يسمح الفضاء المنصي باستخدام رصيد محدود من العلامات في توليد سلسلة واسعة من الوحدات الدلالية عبر بثها بنظم اتصال متعددة ومختلفة .. من خلال حركة يكون لها شكل واقع ما وجزء من صورته، وقد يمتد هذا الفضاء فيما وراء الفضاء المنصي .. حيث يتم استيعاب ما يحدث فيه عبر التقدير الاستقرائي لما هو غير منظور فوق الفضاء المنصي، ويتخلق عبر الحركة هذا التوتر بين زمنين .. ذلك الزمن الوهمي للفكرة الدرامية أو للنص الدرامي وزمن حقيقي وفعلي للعرض غير قابل للتكرار، هكذا يتحول النص الدرامي أو الفكرة الدرامية -عند التحقق- من مستوى النص إلى سياق الخطاب وذلك عبر تفاعل عدد من الفضاءات أهمها تفاعل فضاء الفرجة مع الفضاء المنصي الذي يستقبل المتلقي كل شيء عليه بوصفه علامة.

لا توجد صيرورة في المكان دون خضوعها لزمن .. ونتبنى هنا مفهوم أينشتين للزمن بوصفه «وحدة قياس كمية الحركة» باعتبار الزمن متجها .. أي له قيمة واتجاه وهو في ذلك مثل الفضاء المسرحي قابل للتمدد والاختزال، ويتشكل الفضاء المسرحي عبر هذا الزمن من خلال اختلاف كمية الحركة بين فضائين هما فضاء المشاهدة والفضاء المنصي .. يؤكد هذا العنصر ضرورة توافر فضاء ثلاثي الأبعاد «X,Y.Z» كي يتحقق وجود هذه العلاقات على المستوى الفعلي. ويشكل اختلاف الزمن بين الفضائين (أي الاختلاف بين كميتي الحركة الحادثتين فوق الفضاء المنصي وفضاء المشاهدة) حاجزاً مهماً يعطي شعوراً بوجود حاجز طوبوغرافي بين الفضائين وإن لم يتحقق وجود هذا الحاجز في الواقع..! وهي نتيجة مهمة خلصنا بها من خلال التعامل النظري مع الزمن بمفهومه النسبي .. لا مجال للخوض في نتائجها ..

العوالم الممكنة: (٣)

ونعني بذلك أن يتضمن الخطاب المسرحي الحادث فوق الفضاء المنصي ما يتم استقباله من قبل فضاء الفرجة باعتباره عوالم ممكنة أو واقعاً ثانوياً

«Secondary Reality» وإن لم يكن في ذاته كذلك .. وهي نتيجة أخرى تلغي مفهوم الدور في المعادلة المسرحية!! يعني هذا أن هذه العوالم يوضحها جزئياً واقع كوننا لانسأل ما إذا كانت الكيانات التي تشير إليها هذه العوالم موجودة في الواقع أم لا حيث يتم التعامل معها باعتبارها لا تمثل العالم الحقيقي- المعرف بالألف واللام- بل تمثل عالَماً ما، يُمْنَحُ للمتلقي بشكلٍ تدريجي، ويتعرض لتغير تدريجي مثله في ذلك مثل الواقع، لذا فهو عالَم دينامي، إنه جزءٌ من الواقع، لكنه ليس كذلك في الآن ذاته. ونشير هنا إلى أن العلاقات بين الموجودات على الفضاء المنصي بكل أنظمتها يمكن إستقبالها وتفسيرها إنسانياً حتى ولو لم تكن هذه العلاقات بين البشر.

ازدواجية العلامة المكانية والفضاء المنصّي:

وهي نتيجة مباشرة نشأت من وجود العوالم الممكنة، حيث يقوم الاستقبال بمنح وجود جديد للرمز المكاني والفضاء المسرحي، بصرف النظر عن توافر الإرادة فيها كي تقوم بدور يخالف طبيعتها، بل يكفي استقبالها باعتبارها تشير إلى عوالم ثانوية كي تكتسب هذه الازدواجية. إن الشفرات المكانية لا تقوم بتحديد معنى فضاءات اللعب والمشاهدة وتشكيلهما وبنائهما فقط، إنما تتحكم أيضاً في العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات الحادثة بين المؤدى والمتفرج، طالما توافر وسيطها المتجانس. باختصار .. يمكننا القول إن العلاقات بين مفردات الفضاء المسرحي يمكن أن تغير بحدة من إدراك المتفرج وتلقيه لعرض ما .. فوجود الأداة المسرحية ضمن حرم ما، أو فضاء تستخدمه هذه الأداة، هو أحد الطرق في توليد المعنى، وهو من أهم المبادىء السيميائية التي تؤكد تأصيل الأداء، وخصائص الإيهام في العرض.

٢-٢. حول الهيكل العام للمهاد النظري:

يتكون النوع النووي من وسيط متجانس «Homogeneous Medium» مضافاً إليه مكونات بنيوية بقيت بعد طرح مكوناته الجمالية واستبعادها .. تلك المكونات التاريخية التي تختلف من مكان لآخر ومن ثقافة لأخرى . فإذا أضفنا إلى ذلك آليات التغير التي تطرأ على هذه العناصر الثلاثة عند تلقيها بسبب اختلاف المستوى الثقافي والمعرفي من مشاهد لمشاهد آخر يتشكل من هذه العناصر مجتمعة -في وجود حالة استقبال لها- ما نسميه إمكانية في حالة التحقق «Possibility in Action» ويتكون حينئذٍ مانسميه المتجازئ أو الأيسومر المسرحي «Theatrical Isomer»(٤) وهي الحد الأدنى الذي لايمكن وجود حالة مسرحية من دونه. هكذا يحول الاستقبال النوع النووي من حالة الإمكانية إلى حالة التحقق. ويظل الأيسومر في هذا المهاد النظري مستوى نظرياً صافياً يحسم انتماء أي شكل من شكول الفرجة إلى النوع المسرحي من عدمه، لذا لا يمكن لهذا البناء أن يستغنى عن التلقي باعتباره عاملَ تحولٍ مهم ينقل العمل من مستوى الإمكانية إلى حالة الفعل، دون إغفال المكونات الموضوعية لأي تحقق مسرحي في حالة الإمكان. وعندما تدخل عناصر جمالية جديدة خارج عناصر المتجازئ المسرحي الأيسومر، فإننا نطلق على هذه الحالة إسم النظير المسرحي الأيسوتوب «Theatrical Isotope»(٥) وتخلق هذه النظائر «الأيسوتوب» أعرافاً فنية وتقاليد جمالية تؤدي إلى الخلط العام بين البنيوي في العمل الفني والجمالي التاريخي فيه الذي قد يختلف من بيئة ثقافية لأخرى، مكونة ما نسميه جامع النظير « Arch-isotope»

النوع النووي:

سأبدأ تناولي الموجز للغاية، بتقديم مصطلح جديد نصف به حالة العمل الفني الاولى أي ما قبل تحققها الفعلي زهنا والآنس وهو مصطلح النوع النووي «Nucleogenre»، ويختلف هذا المصطلح عما يسمى نواة النوع «Nucleus of Genre»أو ماشابه ذلك من مسميات، وهو تركيب من اللاحقة اللاتينية «Nucleo» والمصطلح الفرنسي «Genre» .. ويحدد هذا المصطلح بشكل نظري ومجرد مكونات العمل الفني أو الأدبي، الجوهرية التي تعطي العمل كينونته الفنية وهويته الخاصة .. من الجانب الأونطولوجي. ويعمل هذا

المصطلح بوصفه محدداً نظرياً لسمات العمل الأدبي أو الفني القارة والتي إن انتفى وجود أحدها فقد العمل خصوصيته الفنية يتكون النوع النووي إذن من محددين أساسيين هما:

١- **نَـواة:** ونقصد بها الوسيطَ المتجانس «Homogeneous Medium» الذي لا يمكن أن يتحقق العمل الفني -أونطولوجياً- إلا من خلال توافره. و«نتبنى مفهوم لوكاتش للوسيط بوصفه» مبدأ خاصاً يتم من خلاله تحقق العمل الفني وتشكله عبر الممارسة الأنسانية»(٦) ونقصد به «ذلك الوسيط المادي في العمل الذي إن انتفى وجوده غاب عن العمل الفني تحققه الفعلي»(٧) يتبين من ذلك أن الفضاء المسرحي هو الوسيط المتجانس واللازم أنطولوجياً لتحقق العمل المسرحي .. ونقصد بالفضاء المسرحي «ذلك المكان ثلاثي الابعاد، الذي يرتبط بالزمن عبر مفهوم الحركة» أي أنه على المستوى الواقعي يتكون من قيام علاقة زمكانية.

٢- أما المكون الثاني للنوع النووي فتحدده - بشكل عام- المكونات البنيوية التي دل عليها وجودها المتحقق في مئات التجليات المختلفة لنوع ما.. مكونات بنيوية بقيت بعد طرح المكونات الجمالية واستبعادها.. والتي ينتفي بغيابها وجود العمل بوصفه هوية فنية أصيلة تميزه عن غيره من أعمال .. بعد استبعاد المكونات التاريخية التي تختلف من مكان لآخر ومن ثقافة لأخرى. تشكل هذه العناصر مجتمعة إذن .. مايكوِّن النوع النووي المسرحي «genre -Nucleo» ونطلق على هذه المرحلة حالة الإمكانية «Possibility».

المتجازئ المسرحي «الأيسومر»:

يمثل النوع النووي عبر هذا التناول مستوى الإمكانية «Possibility» فإذا أضفنا إلى ذلك آليات التغير التي تطرأ على هذه العناصر الثلاثة عند تلقيها بسبب استحالة استقبالها كما هي لاختلاف تأويلها تبعاً للمستوى الثقافي والنفسي والمعرفي من مُشاهِد لمُشاهِد آخر، فأنه يتشكل من هذه العناصر مجتمعة - في وجود حالة استقبال لها- ما نسميه مرحلة الإمكانية في حالة التحقق «Possibility in Action» فيتكون حينئذٍ مانسميه المتجازئ المسرحي الأيسومر «Theatrical Isomer» وهو الحد الأدنى الذي لايمكن لحالة مسرحية أن توجد من دونه. ويظل المتجازئ المسرحي «الأيسومر» في هذه المهاد النظري مستوى نظرياً صافياً يحسم انتماء أي شكل من شكول الفرجة إلى النوع المسرحي من عدمه، وبتحويل هذا المفهوم إلى معادلة يمكن لنا القول:

المتجازئ المسرحي «الأيسومر» = النوع النووي + التلقي .

أي أن:

علاقات زمكانية تلقي ١

المتجازئ المسرحي «الأيسومر» = عوالم ممكنة + تلقي ٢

ازدواجية الفضاء والعلامة تلقي ٣

يتضح لنا من هذه المعادلة:

-أن الحد النهائي لعناصر المتجازئ المسرحي «الايسومر» هي عناصر النوع النووي ذاتها، من دون زيادة، مضافاً إليها تلقي كل عنصر من هذه العناصر.

- أن التلقي عنصر حاسم في قيام المتجازئ المسرحي «الايسومر»، وانتقاله من مستوى أنطولوجي إلى مستوي معرفي ..

- يقوم التلقي بتغيير طبيعة النوع النووي ووسيطه المتجانس «Homogeneous Medium» عبر انفتاح التأويلات المختلفة لكل عنصر .. مما يخلق أفقاً من التوقعات متعدد، بالرغم من إمكانية وجود تأويل مهيمن ..

-لا يقبل المتجازئ المسرحي دخول عناصر جمالية جديدة عليه، حيث يظل في هيكل هذه المهاد مستوى نظرياً وتجريدياً.

النظير المسرحي «الايسوتوب»:

حين يتحقق فعلياً عمل ما .. يضم ملامح جمالية أو عناصر تعبيرية جديدة، مضافة إلى مكونات المتجازئ المسرحي «الأيسومر» فإننا نطلق على هذه الحالة مسمى جديداً وهو النظير المسرحي

«الأيسوتوب» «Theatrical Isotope» ونعني به: ذلك العمل المسرحي الذي يكون حَدُّهُ الأدنى متجازئاً مسرحياً «أيسومر»، وَحَدُّهُ الأعلى غير قابل للحصر بسبب ميله لاستقطاب عشرات العناصر الجمالية الجديدة، واستقباله لها في عملية تماشج كلية تمنحه وفرته وشموله. أي أن النظير المسرحي أكبر من الأيسومر المسرحي أو يساويه. بمعنى أن لكل متجازئ مسرحي «أيسومر» عدد لا يمكن حصره من النظائر «الأيسوتوب» بسبب قدرة كل نظير مسرحي على الاختلاف بدخول عناصر جمالية جديدة عليه، أو خروجها منه دون التأثير على المتجازئ المسرحي الأصلي «الأيسومر» .. لو أوضحنا بشكل تجريدي يمكننا القول إن:

النظير المسرحي «الأيسوتوب» («أكبر أو يساوي» المتجازئ المسرحي «الأيسومر».

فإذا افترضنا أن:

النظير المسرحي ١ «Theatrical Isotope» = المتجازئ المسرحي ١ «Theatrical Isomer»

فإن:

النظير المسرحي ٢ = المتجازئ المسرحي ١ + إضاءة..

النظير المسرحي ٣ = المتجازئ المسرحي ١ + موسيقى + ديكور ..

النظير المسرحي ٤ = المتجازئ المسرحي ١ + ملابس + إضاءة + ديكور + نص درامي كامل.

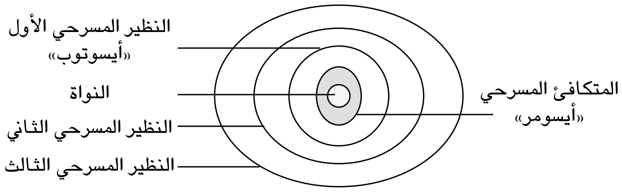
النظير المسرحي«n» = المتجازئ المسرحي ١+ .... + ... + ... + ... + ... إلخ

إذاً:

النظير المسرحي١ = «لا يساوي» النظير المسرحي٢ = النظير المسرحي٣ = النظير المسرحي«n»».

حيث «n» عدد لا نهائي، هكذا لا يمكن حصر احتمالات إنتاج نظير مسرحي، وذلك لتعدد العوامل المؤثرة في هذا الإنتاج وتشابكها، من مكان مسرحي وزمن، وأساليب إخراج، وطرائق تمثيل.. إلخ. فبالرغم من احتواء كل نظير مسرحي «أيسوتوب» على المتجازئ «الأيسومر» ذاته فإن كل نظير من هذه النظائر يختلف عن النظير الآخر .. الأمر الذي يفسر لنا إمكانية إنتاج نص درامي واحد لمرات عديدة .. وفي شكول إنتاج لانهائية .. بسبب ترحيب النظير المسرحي بدخول عناصر جمالية جديدة عليه بشكل دائم، مع بقاء المتجازئ المسرحي «الأيسومر» ثابتاً، وما يترتب على ذلك من تغيير في علائق مكونات النظير «الأيسوتوب» وتأويلاتها المختلفة. يمكن لنا الآن أن نعرف النظير المسرحي «الأيسوتوب» بأنه: «التغير الكلي الناتج في طاقة نظام، يخضع لسيرورة زمنية، في فضاء، يشمل موجودات، يتم استقبال ما تشير إليه، على انه عالم ممكن أو ثانوي –حتى لو لم يكن في ذاته عالَماً ثانوياً– منشئا من ذلك ازدواجية «Duality» لرموزه المكانية وفضائه المنصي الذي يحتويها».

هكذا يمكن لنا تشكيل النوع الأدبي أو الفني بافتراض وجود نواة تجذب نحوها في مدارها الأول سمات قارة تم استخلاصها –عبر الاستبعاد– من مجموع السمات والخصائص الواصفة لنوع بعينه، ليظل الثابت من هذه السمات ما ظل ساكناً منها في تقاطع الشعريات المختلفة للنوع، وفي تجلياته المختلفة في كل شعرية، هنا نكون قد حددنا من التجليات المتحققة للشعريات المختلفة المكونة للنوع الواحد ما نطلق عليه المكونات البنيوية، وتقع المكونات الجمالية في مدارات متتالية بعد المدار الضام للمكونات البنيوية، ونخلص من هذا الوصف للنوع الأدبي أو الفني بالقانون التالي: «مستوى طاقة الأيسوتوب الكلية يزداد كلما ابتعدنا عن نواة النوع» وذلك لأنه يكتسب بشكل دائم مكونات جمالية جديدة، تزيد من قدرته الفنية وطاقته الكلية. ولكي نوضح ذلك يمكن لنا أن نرسم الشكل التالي:



فإذا افترضنا أن المساحة الصغيرة ذات اللون الرمادي الخفيف هي النواة، التي تحتوي على الوسيط المتجانس لنوع ما، وفي حالتنا هنا «العلاقات الزمكانية»، بالإضافة إلى المكونات البنيوية وهي العوالم المكنة،ونتيجتها المباشرة: ازدواجية العلامة المكانية والفضاء المنصي، فإن المساحة الأولى تمثل ما نسميه النوع النووي،

وإذا افترضنا أننا أضفنا إليها التلقي الحادث وما يمنحه من طاقة جديدة على مستوى التأويل لكل عنصر من عناصر النوع النووي، ستنتج لنا مساحة جديدة تمثل الأيسومر المسرحي، وهي المساحة التالية ذات اللون الرمادي الأدكن. حيث يشكل المدار«S» المحيط بالمساحتين المتكافئ المسرحي «الأيسومر»، وهو حد الأيسوتوب الأدنى، وسنطلق عليه أيسوتوب «صفر» فإننا سنلاحظ –عبر هذا الشكل التوضيحي– أن أي مدار بعد ذلك، ستزيد مساحته، وسيحتوى على طاقة فنية أكبر من المدار الذي قبله مشكلاً نظيراً جديداً «أيسوتوب»، وهكذا، وكلما ابتعد النظير عن النواة، زادت طاقته الفنية. ولا يوجد حد لعدد النظائر المكنة لنوع أدبي أو فني ما، فيكفي إضافة عنصر جمالي جديد عليها حتي يتشكل نظير جديد.

جامع النظير «Arch-isotope»: في كل عصر أو بيئة ثقافية .. يهيمن عدد كبير من نظائر كل فن «الأيسوتوب» على ذوق المتلقي العام..لو افترضنا وجود ماتدل عليه هذه التسمية، هذا الذوق الذي سيتخرج فيه –فيما بعد– مئات المبدعين في كل فن، «فالمؤلِّفُ قارئٌ أيضا»، وقد تشكلوا عبر احتكاكهم الدؤوب بهذه النظائر، التي يساعد على سيادتها الإعلام .. بدائياً كان أو متطوراً، بالإضافة إلى التقاليد التعليمية والكلاسيكية السائدة .. لتتحول تدريجياً إلى قوانين فنية وأدبية راسخة يُعْتَمَد عليها في تأويل الاعمال حيث تَحِدُّ من أفق قبول المغامرة الفنية عند تلقي العمل الأدبي أو الفني وإنتاجه، وذلك بعد رسوخ الذوق العام، وركضه في مضمار جمالي معين. ونطلق على شبكة هذه النظائر «الأيسوتوب»، الذي حدث تراكم نوعي لها في مكان محدد، وفي زمن بعينه، فضلاً عمّا تحمله من قيم أدبية وتقاليد فنية ولغوية وجمالية راسخة، مصطلح جامع النظير «Arch-isotope»، الذي يؤدي دوره في مقاومة أي خروج طموح ومؤثر من السيطرة الجمالية للنوع. والأمثلة على هذه القوانين والتقاليد التي قيدت حركة التطور المسرحي بسبب آلية عمل جامع النظير «Arch-isotope» في الوعي الجمالي الجمعي –في تاريخ المسرح وخطابه النظري– شائعة إلى الدرجة التي تُعفينا من ذكرها. و تشكل مجموع هذه التجليات في فترة زمنية بعينها نطاقاً معرفياً وجمالياً يسيطر على الإبداع والتجريب .. ويضع للتجريب سقفاً .. كما يسبب خلطاً معرفياً بين المكونات البنيوية التي تتسم بالثبات النوعي، والمكونات الجمالية التي تتسم بالتاريخية والنسبية، مما يؤدي إلى غياب التمييز بينهما .. ويتم ذلك نتيجة طول الإنتاج والاستهلاك لهذه النظائر «الأيسوتوب»، وتشكيلها ما يسمى جامع النظير « Arch-isotope». إن سيادة قيم جمالية وفنية .. لا يعني كفاءة حكمها النقدي على ما يخالفها، مهما كانت شدة سطوتها.

تختلف هذه النظائر من بيئة ثقافية في مكان ما وزمانه لبيئة أخرى، مع عدم إنكار الإمكانية القوية لسيادة نظائر فنية «أيسوتوب» لقوميات ذات تقدم حضاري قوي على نظائر فنية لقوميات اقل تقدماً .. الامر الذي يسبب اندثار الأخيرة تدريجياً من الوعي الفني أو الأدبي العام. وتجدر الإشارة هنا إلى نتيجة يثبتها هذا التناول حول تقسيمات أرسطو المشهورة حيث يؤكد هذا المهاد أن الانواع زدرامي، ملحمي وغنائيس تحتوي جميعها على متجازئ مسرحي «أيسومر»، وإن الحدود التي وضعها أرسطو كانت توضح الاختلافات بين الدرامي، الغنائي، والملحمي على مستوى النظير «الأيسوتوب»، حيث أهمل في كتابة «فن الشعر» كل الشعريات التي لاتقوم على العرض، الأمر الذي يعني أن العرض متضمن –سلفاً– في تقسيماته جميعها، وهو رأي أشار إليه جيرار جينيت(٨) وأثبت صحته هذا المهاد النظري.

يحكم -جمالياً- كل فترة تاريخية ما نطلق عليه جامع النظير «Arch-isotope» وبالرغم من أنه يشكل -في تعالق نظائره- نسيجاً جمالياً مسيطراً على تشكيل الوعي الجمالي لنوع فني أو أدبي ما، ممارساً سطوته على آليات الإنتاج والتلقي، في فترة تاريخية .. وفي مكان بعينه، فإنه يعجز عن إبراز المكونات البنيوية في النظير المسرحي «Isotope» بل يزيد كثيراً من أهمية المكونات الجمالية للنظير .. بشكل يطغى على أهمية المكونات البنيوية فيه .. مما يخلق نوعاً من الالتباس عند الحكم الجمالي والنقدي على أية شكول تجاية السائد والقار في نوع أدبي أو فني بعينه. (٩)

جامع المتجازيء «Arch-isomer»: يدفع هذا المهاد النظري طرحاً يرى أن النوع لا يتحول، فمعظم ما يطلق عليه تحولات هي محض نظائر تحتفظ بالمكونات البنيوية ذاتها، مع اختلاف المكونات الجمالية، ونرى أن النوع يخضع لحركتين في مسيره الزمني:

١- **الأولى التطوير:** حيث يطرأ تقدم هائل على نوع ما بسبب طول الممارسة وتعددها على المستويين الكمي والكيفي، ، مما يؤدي إلى خلق انزياحات مؤثرة في مكوناته الجمالية، حتى يصل إلى درجة عالية من الاكتمال، سواء تجلى هذا في العمل الواحد في تحقق بعينه، أو تجلى ذلك في تحققات مختلفة تقع تحت القوس الجمالي لما نطلق عليه جامع النظير، مما يشير إلى اكتمال فني، عبر مسيرة طويلة لنظائر النوع الواحد، وإن ظلت مكوناتها البنيوية على ما هي عليه.

٢- **الثانية التوالد:** عبر اجتماع المكونات البنيوية لمتجازئين مختلفين، أي من اتحاد المكونات البنيوية لاثنين من الأيسومر مكوناً ما نطلق عليه «Arch-isomer» وهي النوع الجديد الحادث نتيجة لاتحاد مكونات بنيوية تنتمي إلى متجازئين مختلفين.

فهل يمكن لنا أن نفترض على سبيل الطرح المبدئي أن العرض الأوبرالي تكوَّن من اجتماع متجازئين هما المتجازيء المسرحي والمتجازيء الموسيقي!

العرض الأوبرالي = المتجازيء المسرحي + المتجازيء الموسيقي = نوع جديد!

وهكذا يمكن لنا القول إن:

الرسوم المتحركة = المتجازيء التشكيلي + المتجازيء الدرامي = نوع جديد!

كما يمكن لنا أن نطرح سؤال الرواية بوصفها نوعاً أدبياً:

الرواية = المتجازيء الشعري ± (؟) = نوع جديد!

أم ان:

الرواية = المتجازيء الدرامي ± (؟) = نوع جديد!

أم ان:

الرواية = المتجازيء الملحمي ± (؟) = نوع جديد!

ترى .. ما الذي يمكن لنا أن نضعه مكان علامات الاستفهام! ربما يكون للرواية معادلة أخرى! على أية حال، سنترك السؤال مفتوحاً .. لطرح خاص يتعامل مع الرواية من زاوية النوع النووي في القريب! فعند ميلاد نوع جديد من اتحاد متجازئين مختلفين، كما ذكرنا من قبل، يتم الاستفادة من كل السمات والمكونات الجمالية لكل متجازيء منهما. ويظل الخيار مفتوحاً للتطوير المتصل عبر الاستفادة من كل النظائر المتحققة لكل متجازيء منهما. الأمر الذي يشي بأن الأنواع الأصلية الحالية تشكلت أيضاً عبر اتحاد متجازئين مختلفين، ثم وقرت في الوعي الجمالي العام حتى اتسمت تجلياتها بالنقاء والوحدة مكونة عشرات النظائر لنوع مثالي واحد لا يحققه بالكامل أي نظير. ومن الجدير بالذكر أن مفهوم النوع النووي في طرحنا هنا يقوم على افتراض أن الوجود يسبق الماهية، ومن هنا قام طرحنا على مراقبة الكائن بالفعل، وإن كانت نتائج هذا المهاد تصلح للتنبؤ النظري بأنواع جديدة، عبر اتحاد متجازئات من أنواع نووية مختلفة. ولن نستفيض في معالجة هذه النقطة هنا.

يخضع التصور الكلي لهذا المهاد النظري إلى ما يسمى جبر الفئات، ويعني هذا على المستوى العملي،

إمكانية تطبيق المفاهيم الواردة في هذا المهاد على مستوى أنواع كبرى لها درجة عالية من الاختلاف والتباين، وتنتمي إلى «وسائط متجانسة» مختلفة، مثل الفن التشكيلي، والشعر، كما يصلح للتطبيق على أنواع صغرى، تنتمي لوسيط متجانس واحد مثل الأنواع الأدبية التي تقوم على وسيط كتابي، الشعر، الدراما، القصة القصيرة .. وغيرها.

٣. التجريب والنوع النووي: (١٠)

من المثير للدهشة أن يشترك «المسرح البدائي، والمسرح الطليعي» في التعرض إلى أسئلة التشكيك ذاتها، ومحاولات النفي والحصار .. لمنعهم من الانتماء إلى الحقل المسرحي،الأمر الذي يُدَوِّرُ السؤال حول ما أثاره بعض الكلاسيكيين من كتَّاب المسرح ونقاده من تساؤلات محملة بانحيازاتها تشكك في انتماء جزء كبير من رصيد التجريب المسرحي المعاصر إلى حقل المسرح في دعاوى القيمة والفائدة والحقيقة والمجتمع إلى آخر هذه الغلالات التي لم تحاول وضع حدود فاصلة -عند سؤالها على اتجاه الشعرية المسرحية المعاصرة - بين المكون الجمالي الذي يميل إلى التغير والاختلاف عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة والمكون البنيوي الذي يميل إلى الثبات النسبي في آلاف العروض المسرحية، في الأزمنة والأمكنة أنفسهما، طيلة التاريخ المسرحي منذ نشأته الأولى حتى الآن، وهو ما حاولنا تقديمه وإثباته في هذا المهاد النظري. ولم نغفل عن بداهة .. أن رغبة الانقطاع لم تكن لتتم دون وطأة الاتصال الشديد، وأن أي اتجاه تجريبي سيكون محملاً -بالضرورة- بوعيه التاريخي مهما خاصم نظم الاحتذاء، وآلياته السائدة على صعيدي النص والعرض .. أياً كان شكل احتجاجهما الجمالي، وإن كانت حركته في سعيه نحو ممكن آخر وجديد - تجنح به إلى خارج نطاق خبرته وتجربته مما يحقق له تداولاً ترانسندنتالي -بالمعنى الفلسفي- للمفهوم. فما تقوم به الطليعة الجديدة من تجريب يحاول هدم الجماليات القائمة، وتحطيم جامع النظير«Arch-isotope» المسيطر على جماليات الإنتاج والتلقي في زمنها، مما يسبب تجاوزاً وحراكاً جمالياً جديداً يحتفي بالانقطاع، ويسعى إلى الحركة والمغامرة والانفلات، ليتشكل مما يستقر من هذا التجريب عبر الزمن جامع نظير جديد، تقوم طليعة جديدة بمحاولة تحطيمه وهكذا دواليك .. (١١)

تَرْجعُ حركات التجريب بوعيها - ربما من حيث لا تدري- إلى المكونات البنيوية في العمل الفني، معاديةً للنظير «Isotope» وتجلياته الفنية المختلفة، جاذبةً وعيَهَا إلى النظير المسرحي «الأيسوتوب» في حده الأدنى أي المتجازئ المسرحي «Isomer» مضيفةً إليه جمالياتها الخاصة، والصادرة من أسئلتها ووعيها بزمنها ومكانها «الآن وهنا»، الناقضة للنظائر «Isotope» السائدة، والخالقة لنظائر جديدة، وبالرغم من وجود اتجاهات تسعى إلى نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع الفنية المختلفة، فإنها حافظت عند التحقق المسرحي على المكونات البنيوية -التي عالجناها- في مهادنا النظري عن النوع النووي .. حيث نجد الفعل المسرحي -برغم تداخله مع تقنيات وأساليب مستعارة من فنون أخرى- قد تم تحقُّقُه في شروط تعريفنا السابق للفضاء المنصي، وفي توافر سمة «العوالم الممكنة» ونتيجتها المباشرة «ازدواجية العلامة والفضاء» مما يدل على انتماء عروض هذا الاتجاه إلى المسرح. وينطبق الطرح ذاته على العروض التي اتجهت إلى التخلص من النص اللغوي والاعتماد الكامل على لغة الجسد، وتجدر الإشارة إلى أن ما يفرق بين الرقص البحت - في صالة مثلاً - والعرض القائم على لغة الجسد يكمن في أن الثاني يحمل سياقاً لرسالة .. تتحول عبر المشاهدة إلى خطاب .. برغم ما يقد يحوطها من غموض أو التباس، زهناك الكثير من العروض التي اعتمدت على نصوص مكتوبة كانت رسائلها أكثر التباساً وغموضاً من عروض اعتمدت بالكامل على لغة الجسدس. وتحمل اتجاهات تجريبية أخرى، عناصرَ المتجازئ المسرحي «Isomer»، حيث تخضع عروض الاتجاهات التي هيمن عليها الارتجال، او تلك التي اعتمدت على تقاليد أداء محلية، أو التي

اقتربت من اتجاهات المسرح الأنثروبولوجي، أو العروض التي استندت إلى الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية، تخضع جميعها لسيرورة زمنية، في فضاء، يشمل موجودات، يتم استقبال ما تشير إليه، على انه عالم ممكن أو ثانوي – وإن لم يكن في ذاته عالَماً ثانوياً– منشئا من ذلك ازدواجية «Duality» لرموزه المكانية وفضائه المنصي الذي يحتويها «.. إن عروض هذه الاتجاهات جميعها لاتخرج من كونها نظائر مسرحية «Theatrical Isotopes». مما يشكك بشكل علمي في صلاحية تلك التساؤلات الكلاسيكية، المحملة بانحيازاتها الجمالية، عن مدى انتماء عروض الشعرية المعاصرة إلى الفن المسرحي. إن ما تعارضه اتجاهات ما بعد الحداثة –في رأيي– هو النظير«Isotope»، وجامع النظير «Arch-isotope»، لكنها لم تخرج في توجهاتها الأساسية –حتى الآن– من كونها تجليات مختلفة لنظير مسرحي «أيسوتوب» في حده الأدنى «أيسومر»، محمِّلةً هذا النظير –بعد تصفيته الجمالية– بجماليات جديدة ومختلفة الأمر الذي يشكل آلاف النظائر المسرحية التي تحاول التخلص مما تتقنه في صناعتها الفنية ساعيةً إلى ما يقع خارج نطاق خبرتها .. وساعية إلى أن يمتلك كل عرض أسلوبه الخاص غير الخاضع للتعميم.

٤. سؤال المسرح العربي قبل عام ١٨٤٧ م: (١٢)

عالج طرحنا السابق مفهوماً جديداً هو «جامع النظير»، وبيَّن اختلاف هذه النظائر وتغيرها من بيئة ثقافية في مكان ما وزمانه لبيئة أخرى، كما أشار إلى الإمكانية القوية لسيادة نظائر فنية «أيسوتوب» لقوميات ذات تقدم حضاري قوي على نظائر فنية لقوميات أقل تقدماً .. الامر الذي يسبب اندثار الأخيرة تدريجياً من الوعي الفني أو الأدبي العام .. وهو ماحدث في وطننا العربي حين أخلت العديد من النظائر المسرحية المحلية التي ارتبطت بذوقنا الجمالي، وشكول فرجتنا الشعبية، مكانها لشكل المسرح الأغريقي والغربي الجمالي، وشكوله النصية والأدائية.

تناول مهادنا في النوع النووي –ضمنياً– فيما تناوله محاورَ ثلاثةً، تؤثر تأثيراً كبيراً على أسئلة المسرح العربي:

الأول: هل يمكن لنا أن نتكلم بكفاءة نقدية بأن وجود عوالم درامية في نصوص أدبية «تراثية»، يعني معرفة العرب لفن المسرح؟

الثاني: هل يشكل غياب مبنى مسرحي بالمعنى المتعارف عليه جمالياً أو تاريخياً، دليلاً على عدم معرفة شعب أو قومية ما للفن المسرحي؟

الثالث: هل يعني غياب كلمة مسرح عن القاموس الفني لأمة ما غياب، ماتدل عليه هذه الكلمة في الواقع؟

ثلاثة أسئلة مركزية تتعلق بالجنس الأدبي أو الفني وتناولاته الفضفاضة، أو معالجاته التاريخية، الأمر الذي يضع الاختلافات بينها –بالضرورة– ضمن مبحث الشعرية المقارنة، مثلما يضع النوع المسرحي في فضاء المساءلة النقدية المتفحصة، نظراً لاشتباكه مع النوع الدرامي!! وتجدر الإشارة هنا إلى أن غياب كلمة مسرح عن قاموسنا الفني –إلا حديثا– لايثبت –بأي حال– غياب ما تدل عليه هذه الكلمة في الواقع! وقد أدى تجاهل هذه الحقيقة إلى خللٍ مضاعف عند الفريق الذي أنكر معرفة العرب بهذا الفن.

كان الأوروبيون يعمدون تقديم فنونهم في المستعمرات التي احتلوها، ومن هذه الفنون كان المسرح الأوروبي، الذي كان في درجة رفيعة من النضوج والتأثير، الأمر الذي أدى تدريجياً إلى طمس شكول محلية لعروض تنتمي إلى المسرح في مكوناتها البنيوية، وإن اختلفت سماتها الجمالية –على مستويي الإنتاج والتلقي– عن إرث المسرح الغربي .. قد تم ذلك في مصر على سبيل المثال بعد قدوم الاستعمار الفرنسي، لذا لم يكن مستغرباً أن عدداً كبيراً من الدرامات التي قدمت فوق خشبة المسرح –ولمدة طويلة بشكل عام– كان بمثابة إعادة إنتاج لموضوعات الدراما الغربية ونماذجها من حيث الأسلوب والمحتوى، وإن دخلت –بطبيعة الحال– على هذه الأعمال عناصر

مختلفة، سواء في المضمون أو الأداء .. عكست الصبغة المحلية.. حيث ازدهرت حركة التمصير والإعداد من النص الأجنبي، الأمر الذي كان له بالغ الأثر في انطواء فنون الفرجة المحلية التي تنتمي إلى العرض المسرحي، وإن لم تكن تحمل هذا المسمى.

وقد اتكأ حكم من رفضوا انتماء عدد كبير من التجليات الفنية في موروثنا العربي إلى النوع المسرحي على تقاليد المسرح الغربي في أنضج شكوله وجمالياته التي تطورت عبر مئات السنين، دون أن يحاولوا الفصل -عند التعامل النظري مع مسألةِ النوع المسرحي- بين ماهية النوع المسرحي التي تميل نحو الثبات في العصورالمختلفة التي عاشها، وبين سماته التي تميل نحو التغير وعدم الثبات في العصور ذاتها، الأمرُ الذي كان يستلزم القيام بجهدٍ نظري يعزلُ العناصرَ البنيوية في العمل المسرحي عن العناصرِ الجماليةِ والتاريخية، قبل القيام بالحكم النقدي النوعي على عمل ينتمي إلى فنون الفرجة الشعبية، ويجايل الشكول المسرحية القارة. وقد اجتهد الفريقان -سواء من رأوا انتماء تجليات الأداء قبل «١٨٤٧م» إلى الفن المسرحي، أو من رأوا خلاف ذلك- في تحديد عناصر الشَّبَه مع المسرح الأوروبي أو عناصر الاختلاف عنه، محاولين في ذلك إثبات انتماء هذه التجليات للفن المسرحي، أو نفي هذا الانتماء .. وكأن المسرحَ اختراعٌ إغريقي، وليس حاجةً إنسانيةً تختلفُ تجلياتُها الفنيةُ باختلاف المكان والزمان .. كما نظر النقد الغربي إلى تجليات الأداء الفني هذه -عند بعض الشعوب التي لم تعرف المسرح في شكله الأوروبي- باعتبارها أعمالاً بدائية تخلو من الوحدة، وتفتقر إلى النظام، ولا يقبل الرأي العلمي صحة انتمائها إلى النوع المسرحي! لذا كان المنهج النقدي الغربي الذي استند إلى خبرته الفنية الخاصة عن المسرح عاجزاً إزاء تناول هذه الأعمال نقدياً، لأنها تأبى الانصياع للتقسيمات الأرسطوطالية أو التصنيفات التقليدية المعتادة، مثلما ترفض الانضواء تحت مسمياتها، فأسيء فهم هذه العروض، وأصاب الدراسات القليلة عنها سوء التناول، لأن شكلها الجمالي وتكوينها الفني يختلف عما اعتاد النقد الغربي الاهتمام به أو تداوله، فضلاً عن قلة وعي المناهج الغربية الكلاسيكية بالنظام الفني لهذه الأعمال .. من أجل هذا ظهر النقد الغربي -في عمومه- نافياً لانتماء هذه الأعمال إلى الحقل المسرحي بسبب تعامله معها بوعي مفهومه التاريخي، وحسه النقدي والجمالي عن المسرح .. هذا المفهوم الذي استند إلى تراثه الفني من دون مراعاة الفارق بين المكون البنيوي والمكون الجمالي في النوع المسرحي من جهة، أو دون اعتبار أثر البيئة الثقافية في خلق اختلافاتها الجمالية الخاصة لكل شعب يعيش واقعه في مكانه الخاص وزمنه. حيث اعترى الخلل الكثير من البحوث التي رفضت وجود المسرح العربي قبل «١٨٤٧م» تاريخ أول عرض قام على تقاليد المسرح الأوروبي، وكان أهم أسباب ذلك غياب الملاءمة المنهجية عند التعامل النقدي مع هذه التجليات الفنية، لتصبح طبيعة النصوص والعروض التي تبناها المسرح والدراما العربيين في تأريخه لنشأة المسرح العربي -بعد ذلك- هي تلك التي اعتمدت على تقاليد المسرح الغربي، ولو كان بعضُها بمثابة إعادة إنتاج للمواضيع والنماذج الغربية، من حيث الأسلوب والتيمة والمحتوى، مع دخول عناصر محلية -بطبيعة الحال- ومؤثرات شعبية على بعض من هذه النصوص والعروض. وإن كنا لاننكر وجود بعض الدراسات الرائدة في هذا الحقل من دون أن نغض الطرف عن كثير من الخلل المنهجي، الذي شاب كثيراً من هذه الأعمال.

وقد أغفلنا بعد التمحيص والدراسة تجليات فنية ومظاهر أداء، لم نعالجها في هذا البحث، لابتعادها عن مفهوم المسرحة بشكل واضح ومباشر مثل النصوصَ الأدبية التي ليس لها تحقق مسرحي، ولو حملت في طياتها عوالم درامية، وممارساتِ الأداء الديني في المعابد والأضرحة والمساجد وغيرها من دور العبادة، وذلك لأنها تمثل العالم الواقعي، ويتم استقبالها باعتبارها عوالم حقيقية، من قبل الممارسين والمتلقين. ولم ندرج طقوسَ بعض الطوائف المغلقة

وعاداتها ذات التأثير الضئيل أو المنعدم، والتي أشرفت على الغياب والاندثار، مثل بعض هزليات يهود المغرب، والتي ظهرت في القرن الرابع عشر ولم تخرج من محيطها الثقافي، ولم يتسن لها الانتشار والتأثير (١٣) وأسقطنا من تناولنا ممارساتٍ احتفالية واقعية بعيدة عن المفهوم الأدبي أو الفني مثل العزاء وطقوس الندب، والمآتم «سواء كانت فرحاً أو حزنا» ومواكب الملوك وغيرها، وتجلياتِ أداء شديدة المحلية، أومحدودة من الناحية الفنية أو التاريخية، ولم يتسن لها الانتشار في مساحة جغرافية واسعة، وتجليات أداء لم تقم بدور ذي أهمية تذكر في تطوير حالة مسرحية محددة، مثل «عبيدات الرما» في المغرب. (١٤) وشكولاً فنية لها شبه كبير بمظاهر أخرى، أشد اكتمالاً ونضجاً. تناولها هذا الحصر، وإن اختلفت المسميات من بلد لآخر، مثل ما يطلق عليه في المغرب «مسرح الحلقة» (١٥)، ولم نتناول ما يسمى بالمسرح الفرعوني وذلك لسببين، الأول هو غياب الدليل التاريخي القاطع على وجود هذا المسرح، بالرغم من توافر عوالم درامية في بعض النصوص، أهمها «انتصار حورس»، والثاني: لو صح افتراض وجود هذا المسرح، فما مدى صحة انتسابه إلى الحضارة العربية؟ وهي قضية تاريخية شائكة! وباختصار شديد، يمكن لنا تحديد أهم تجليات الأداء الفني التي اختلف النقاد حول انتمائها إلى الفن المسرحي، ووضعها في التقسيم التالي: أولاً: تجليات أداء تعتمد على وسيط بشري وتضم تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد وهي السارد الملحمي، وسارد القصص الشعبي والسارد الديني، و تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة وتضم الكرج والسماجة والمحبظين، وتجليات أداء يهيمن عليها الجانب الديني أو الطقسي وتضم التعازي الشيعية والزار واحتفالات المولد النبوي، ثانياً: تجليات أداء تعتمد على وسيط غير بشري وتضم: خيال الظل والقراكوز وصندوق الدنيا.

ويعد السارد الملحمي من أقدم هذه التجليات، والزار من أحدثها، وبتطبيق مهاد النوع النووي على هذه التجليات -وقد اكتفينا بتشريحها في جداول خمسة نظراً لاستحالة الدخول في التفاصيل في هذا المقام- يمكن لنا القول إن العرب عرفوا سبعة أشكال من الفن المسرحي، كلها نظائر مسرحية، وليست مظاهر مسرحية أو بذور مسرحية، إلى آخر هذه المسميات التي اعتاد الباحثون إطلاقها في تسمية هذه النظائر «Isotopes»، أي إنها تشاكل من منظور النوع النظائر المسرحية «للنو» أو «الكابوكي» مثلاً، أو نظائر المسرح الهندي القديم، مثلما تشاكل نظائر المسرح الإغريقي، ويظل سؤال الكفاءة الفنية، أو التساؤل على النضج الجمالي ، مثلما تظل أسئلة النص الدرامي ودرجات النضوج الفني فيه،-في ضوء هذا المهاد .. مهاد النوع النووي- غير كافية على المستويات الفنية أو المنطقية أو الجمالية، من منظور النوع النووي للتشكيك في انتماء شكول فنية كثيرة -بما فيها الشكول الفنية العربية، موضوع دراستنا- إلى نظائر مسرحية خالصة، مؤكدين في هذا الطرح أن المسرح حاجة إنسانية، وليس اختراعاً إغريقياً كما يحلو للكثيرين الاطمئنان لذلك، ولا نقول الإيمان بذلك.

عرف العرب المسرح -مثلهم في ذلك مثل الكوريين، واليابانيين، والهنود، وشعوب أفريقية أكثر بدائية وتخلفاً، وغيرهم كثير من شعوب العالم المختلفة، مما لا يتسع المقام للدخول فيه بالتفصيل- ونستطيع أن نخرج بنتيجة هذا التطبيق لمهاد النوع النووي على المسرح العربي قبل عام «١٨٤٧م» أن سبعة نظائر مسرحية مارسها العرب في تاريخهم الطويل قبل استزراع المسرح الغربي وتقاليده الجمالية في البيئة العربية، الأمر الذي أجهض جنيناً فنياً مختلفا في جمالياته ونشأته عن تقاليد الإنتاج والفرجة في المسرح الغربي، الذي اعتمد بشكل كامل على تقاليد المسرح الإغريقى الفنية والجمالية، واستند بشكل ثانوي إلى مايسمى مسرح العصور الوسطى الديني ومسرحيات الأسرار .. إلخ. (١٦) هذه النظائر المسرحية هي: السارد الملحمي، وسارد القصص الشعبي، والكُرَّج، والسمَّاجة، والسامر، والمحبَّظون،

والتعازي. أما تجليات الأداء التي تعتمد على وسيط غير بشري فيمكن الرجوع للجداول وقراءتها في ضوء مهاد النوع النووي لمعرفة سبب استبعادها،ويظل فن القراكوز-من بين التجليات التي اعتمدت على وسيط غير بشري-هو الوحيد الذي يمكن اعتباره مشابهاً لـنـظير مسـرحـي «quasi- theatrical isotope» وبالرغم من انتماء خيال الظل وصندوق الدنيا إلى فنون الفرجة والتسلية، فإن سؤال انتمائهما إلى النظير المسرحي أمر آخر!

ويجدر القول إننا تحرَّينَا أن يحافظَ طرحُنَا -حول مهاد النوع النووي- على أكبر نسبةٍ ممكنةٍ من التجريدِ النظري، كي يُتاحَ لَهُ إمكانيةُ الاشتغالِ في أنواعٍ أدبيةٍ أخرى تعاني من صعوبةِ التسكينِ النوعي «مثلَ قصيدةِ النثر، والمقامةِ، والقصةِ/ القصيدةِ، الترجماتِ الأدبيةِ وغيرِها» (١٧) ولا يؤلفُ اتساعُ التطبيقِ ليشملَ أنواعاً فنيةً وأجناساً أدبيةً أخرى تغييراً في الفرضيةِ الأساسيةِ التي استندَ إليها مِهادُ النوعِ النووي، بل تعميقاً في ميدانِ اختبارِها وتوسيعاً لحقلِها التطبيقي، باعتبارِها إطاراً مفهومياً، لهذا يمكنُ لنا الحديثُ عن تطورٍ في نطاقِ التفاصيلِ والتركيباتِ الممكنةِ التي قد يكشِفُهَا التحري المتواصلُ في هذا المِهاد «النوعُ النووي»، مع معالجةِ الاستنتاجاتِ الجديدةِ، وما يرافقُ ذلكَ من تطويرٍ في نطاقِ التفاصيلِ في محوري المستوياتِ والعلاقاتِ عند تطبيقِ مِهادِنا النظري عن النوعِ النووي في ميادينَ أدبيةٍ وفنيةٍ أخرى.

وفي النهاية، ليس المهمُ كشف القيمةِ التي تنتجُ من هذا التطبيق فَحَسْب، لكنَّ المهمَّ هو إدراك مجال هذه القيمةِ .. أي في ابتعادِها عن خدمةِ أهدافٍ نظريةٍ أو أيدولوجيةٍ ارتجيناها مُسْبَقاً في المَيْدانِ الذي طبقنَاها فيه .. حيث انبعثَ هذا المهادُ النظريُّ أساساً من هاجسِ البحثِ عن منهجيةٍ ملائمةٍ لدراسةِ تجلياتِ الأداءِ الفنيِّ في علاقاتِها بالمسرحِ التي لم تعرف استقراراً في تاريخِها الطويل في ضغطِ إلحاحِ التغيرِ ومتطلباتِه من جهة، وفي وجودِ مئاتِ الشكولِ التي أنتجتها بيئاتٌ ثقافيةٌ مختلفةٌ، شكولٌ مسرحيةٌ اختلفت في خصائصِها وفي طرائقِ إنتاجِها وتلقيها عن تلكَ الموجودةِ والمتوارَثَةِ في التراثِ المسرحي الغربي، من جهةٍ أخرى. حيثُ تخلَّقَ هذا الهاجسُ من خطابٍ نقدي يملؤه الصراعُ إزاءَ واقعٍ فني معقد، وممارساتٍ نقديةٍ هجينة .. غابت عن بعضِها أيةُ منهجيةٍ واضحةٍ تقومُ على بناءٍ مفاهيمي متماسِكٍ في تعاملِها مع شكولِ الأداءِ الفني في التراثِ والموروثِ العربيِّين وجمالياتهما.■

يتبع قوائم المراجع والجداول والملاحظات

تنويـــه

نشر في الصفحة العاشرة من العدد السابق (١٠) عن طريق السهو لوحة للفنان البحريني هيثم عبدالله أحمد، والصحيح أنها للفنان سامي بن عامر من تونس، لذا وجب التنويه والاعتذار.

المراجع

١ - First presentation of this approach was in Abd Al-Hady, Alaa; Performative Manifestations in Early Arabic Heritage, and the Theatrical Genre., Unpublished .Ph.D., 1997. Hungarian Academy of Sciences, No.: 17.363., See also: Abd Al-Hady, Alaa., «Theory of the Literary Genre and the Theatre, Theoretical Achievement», In Aesthetics of Reception and Hermeneutics, Ed., Ezz Eldin Ismail, Cairo, 1997., pp., 13-51.]Papers presented to the First International Conference of Literary Criticism, Cairo, 1997

٢- See Zadeh, L.A., «Fuzzy logic and approximate reasoning», Synthes, 1975, 30(3-4): 407-28

٣- See the tackling of the «dramatic possible worlds» in Elam, Keir., The Semiotics of Theatre and Drama, Methuen, London and New York, 1980,pp. 99-110. See also: Dolzel, Lubomir. »Mimesis and Possible Worlds». Poetics Today, 9:475-96. & Danto, Arthur. C. The Transfiguration of the Common place, Harvard Univ. Press, USA, 1981, pp. 2-35. &. Wood, John. The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic, Mouton, The Hague, 1974.

٤- Isomer: 1. Chemistry: Any of two or more substance that are composed of the same element but differ in properties because of different in the arrangement of atoms.2. Physics: Any of two or more nuclei with the same mass number and atomic number that have different radioactive properties and can exist in any of several energy states for a measurable period of time., from The American Heritage Dictionary., 3 rd. ed., version 3.5, Computer Software, compact disk., IBM. California: SoftKey International Inc. 1994.

٥- Isotope: One of two or more atoms having the same atomic number but different mass number [Iso- + Greek Topos, place]. From; ibid. There is another usage of the term «isotopy» as: Homogeneous semantic level "at which whole text are situated" in: Greimas, A. G. Semantique Structural, Larousse, Paris, 1966, p. 53. "Isotopy is formed through the recurrence of basic "atom" meaning, whose reappearance creates contextual restrictions on meaning" See: Elam, Keir, op. cit. p. 184.

٦- Lukacs, Gyorgy, A Modern Drama Fejlodesenek Tortenete, [History of Modern Drama], Magveto Riado, 1978, quoted in Becsy, op. cit. p. 13.

٧- Becsy, Tamas., Drama as a Genre and its kinds, Hungarian Theatre Center of International Theatre Institute, Budapest, 1986, p., 6.

٨ - أنظر جينيت، جيرار.، مدخل لجامع النص، ترجمة، عبد الرحمان أيوب، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦، ص ص .، ٢٢-٢٥.

٩- حُكم العقاد النقدي بانتماء قصيدة التفعيلية إلى النثر -مثلاً- كان سببه الأساسي استناده في هذا الحكم إلى جامع النظير، الذي لم يُتحّ له تأملُّ الفرقِ بين البنيوي والجمالي في العمل، وجعله يعامل العنصر الجمالي «العروض الخليلي» باعتباره عنصراً بنيوياً فأطلق أحكامه على هذا الاساس، من أمثلة ذلك أيضاً ما طالعناه من مئات الآراء التي حكمت بعدم معرفة العرب المسرح قبل عام ١٨٤٧ حيث استندت هي الأخرى - بجانب خلطها بين الدرامة والعرض- إلى جامع النظير أيضاً، مما منعها قدرة الفصل بين البنيوي والجمالي في المسرح، فاستنتج أصحابها -كل بطريقته- جهل العرب بالفن المسرحي .. وكأن المسرحَ محضُ اختراع إغريقي.

١٠- انظر عبد الهادي، علاء.، الشعرية المسرحية المعاصرة والنوع النووي، بحث مقدم إلى الندوة الدولية لأيام قرطاج المسرحية، تونس، ٨-٢٩ أكتوبر ٢٠٠١. .

١١- نفسه.

١٢- أنظر لمزيد من التفاصيل عبد الهادي، علاء.، «موقع المسرح في الموروث الثقافي العربي، أسئلة في الخطاب النقدي لبدايات المسرح العربي».، شؤون عربية ١١١: ١٣٧ - ١٥٢.

١٣- أنظر للتفاصيل:الزَّعفري، حاييم. ألف سنة وسنة من حياة اليهود بالمغرب، ترجمة أحمد شعلان، وعبد الغني أبو العزم، ١٩٦٧، الدار البيضاء المغرب.

١٤- انظر على سبيل المثال:

- خراف، محمد. «نشأة المسرح المغربي، وإسهامات الطيب الصديقي»، الأقلام ٦:٤-١٧.
- السلاوي، محمد أديب. «إطلالة على التراث المسرحي المغربي» الأقلام ٦:١٧-٢٥.
- الراعي. مصدر سابق، ص ص، ٤٠-٥١.
- البحراوي، حسن. المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، بيروت، المغرب، ص ص.، ٢٣-٣٠.

١٥- أنظر للاستزادة:

- السلاوي، مصدر سابق.
- البحراوي. مصدر سابق. ص ص .، ٤٠-٤٥.

١٦- See for brief critical review: Salgado, Gamini. English Drama, A Critical Introduction. Edward Arnold (Publishers) Ltd,1980, London, pp., 1-36.

١٧- نوقشت رسالة دكتوراة اعتمد منهجها اعتماداً كاملاً على المهاد النظري للنوع النووي، مع تطبيقه على قصيدة النثر، أنظر الضبع، محمود.، في بويطيقا القصيدة المصرية المعاصرة، دراسة في شعرية قصيدة النثر، جامعة عين شمس كلية البنات للآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، رسالة دكتوراة غير منشورة، ٢٠٠١.

جدول (١) العلاقة بين تجليات الأداء والعوالم المكنة

التقسيم	النوع	العوالم المكنة	ملاحظات
تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد	السارد الملحمي السارد القصصي السارد الديني	متوافر متوافر معدوم	. يتم استبعاد المنشد الديني من تجليات الأداء الفني الممثلة لنظير مسرحي، وذلك لغياب عنصر العوالم المكنة فيه، حيث يمثل واقعاً يتم تعامل المتلقي معه باعتباره عالماً حقيقياً.
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة	الكرَّج السمَّاجة الحواة	متوافر بشكل جزئي متوافر بشكل جزئي معدوم	- يتم استبعاد ألعاب الحواة من فئة النظير المسرحي، لأن العوالم المكنة لا تتوافر في تجلياتها الأدائية.
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي	السامر المحبظون	متوافر متوافر	
تجليات أداء يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي	التعازي الزار الاحتفالات الدينية	متوافر معدوم معدوم	.يتم استبعاد الزار، والاحتفالات الدينية من تجليات الاداء الفني الممثلة لنظير مسرحي، وذلك لغياب عنصر العوالم المكنة فيهما، حيث يمثل ما يتم تقديمه فيهما واقعاً يتم تعامل المتلقي معه باعتباره عالماً حقيقياً.
تجليات أداء غير مباشر، تعتمد على وسيط غير بشري	خيال الظل القراكوز صندوق الدنيا	متوافر متوافر متوافر بشكل جزئي	. في صندوق الدنيا توجد بشكل جزئي العوالم المكنة، حيث يقوم صاحب الصندوق بالسرد في أثناء عرض الصور التي غالباً ماتكون لأبطال شعبيين ولمدن كبيرة، لكن السرد لا يمثل عنصراً جوهرياً ومهيمناً في هذه العروض.

جدول (٢) العلاقة بين تجليات الأداء وازدواجية الفضاء والعلامة

التقسيم	النوع	ازدواجية الفضاء والعلامة		ملاحظات
		الفضاء	العلامة	
تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد	السارد الملحمي الساردالقصصي السارد الديني	متوافر متوافر معدوم	متوافر بشكل جزئي متوافر بشكل جزئي معدومة	. تم استبعاد المنشد الديني من الجدول السابق
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة	الكرَّج السمَّاجة الحواة	معدوم متوافر متوافر متوافر	معدوم متوافر متوافر متوافر	. تم استبعاد ألعاب الحواة من قبل في الجدول السابق.
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي	السامر المحبظون	معدوم معدوم متوافر	معدوم معدوم متوافر	
تجليات أداء يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي	التعازي الزار الاحتفالات الدينية	متوافر بشكل جزئي معدوم معدوم	معدوم متوافر معدوم	.تم استبعاد كل من الزار والاحتفالات الدينية من قبل في الجدول السابق.
تجليات أداء غير مباشر، تعتمد على وسيط غير بشري	خيال الظل القراكوز صندوق الدنيا	معدوم يكاد يكون معدوم متوافر	متوافر يكاد يكون معدوم متوافر	. في خيال الظل وصندوق الدنيا لا يتوافر المكان ثلاثي الأبعاد، أي انهما ينتميان إلى فنون الفرجة التي تعتمد علي سطح ثنائي البعد، مما يقصيهما عن الانتماء لنظير مسرحي.

جدول (٣- ١) العلاقة بين تجليات الأداء والمكان

التقسيم	النوع	الفضاء المسرحي			ملاحظات
		الفضاء المنصي	الفضاء الوهمي	فضاء المشاهدة	
تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد	السارد الملحمي الساردالقصصي السارد الديني	متوافر بشكل جزئي متوافر بشكل جزئي ------	معدوم متوافر ------	متوافر معدوم ------	.تم استبعاد المنشد الديني من الجدول السابق.
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة	الكرَّج السمَّاجة الحواة	معدوم متوافر ------	معدوم معدوم ------	متوافر متوافر ------	.تم استبعاد ألعاب الحواة من قبل في الجدول السابق.
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي	السامر المحبظون	متوافر معدوم معدوم	متوافر معدوم متوافر جزئياً	متوافر متوافر متوافر	
تجليات أداء يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي	التعازي الزار الاحتفالات الدينية	متوافر ------ ------	متوافر ------ ------	متوافر ------ ------	.تم استبعاد الزار والاحتفالات الدينية من قبل في الجدول السابق.
تجليات أداء غير مباشر، تعتمد على وسيط غير بشري	خيال الظل القراكوز صندوق الدنيا	------ ------ ------	------ ------ ------	------ ------ ------	.تم استبعاد خيال الظل وصندوق الدنيا والقراكوز. في الجدول السابق.

❖ ملاحظة: تم استبعاد القراكوز بالرغم من وجود الفضاء المنصي ذي الأبعاد الثلاثة نظراً لأنه يفتقد وجوداً ما قبل مسرحي.

ملاحظات

١- **الفضاء المنصي:**

هو الوسيط الذى يصل بين عالم خيالى وآخر واقعى. وهو الفضاء الذى تتخذ فيه كل الأشياء الواقعية عليه كينونات أكبر أو أصغر من حقيقتها، فهو الخط الواصل بين كل الموجودات، والذى يموضعها فى سياقات مختلفة تتجه إلى منجز نصي يمكن للمشاهد أن يجد معنى فيه، ويمنحه متعة الحصول على تصوره الخاص. هذا الفضاء الذى يتيح تحقق علاقات قابلة للتأويل من قبل الجمهور، ومناخ بثها بأنظمة اتصال متعددة ومختلفة غالباً ما يكون لها شكل الواقع، وجزء من صورته المادية.

٢- **فضاء المنصي الوهمي:**

من سمات الفضاء المسرحى إنه يسمح لمن فى الفضاء المنصى بأن يكون لهم مخارجهم ومداخلهم ، اختفاؤهم وتجليهم ... بمعنى آخر يمتد الفضاء المسرحى فيما وراء الفضاء المنصي – منطقة التمثيل المنظورة – وبرغم أنه غير منظور فإنه ليس أقل أهمية من الفضاء المنصى المنظور حيث يتم إدراك الفضاء الخارجي المستعمل من قبل الفضاء المنصى عن طريق التقدير الأستقرائى للمساحة المنظورة على المسرح. فالفتحات الجانبية والمخارج وغيرها .. لا تشي في الغالب بحقيقتها على الخشبة ولكن بعالم مكمل للعالم المسرحي الموجود على المنصة، من صنف الخيال الموجود به وطبيعته، كما يخضع غالباً لشروطه التاريخية والفنية.

٣- **فضاء الفرجة:**

من الناحية الأونطولوجية – يكتفى الفضاء المنصي بذاته، وحين يتحول من السكوني «static» إلى الحركي «dynamic» عبر تحقق عرض مسرحى عليه، فإنه لا يكتسب أهمية أو يقوم بوظيفته الدلالية إلا بوجود فضاء آخر يجاوره ويتجادل معه ويمنحه الدلالة الكلية وهو فضاء الفرجة.

جدول (٣- ٢) العلاقة بين تجليات الأداء والزمن

تجليات الأداء	العلاقات الزمكانية: الزمن المسرحي/ الفضاء المسرحي								
	(١) زمن الفضاء المنصّي					(٢) زمن فضاء المشاهدة	(٣) الزمن النفسي		(٤) زمن انقطاع
	الزمن النصي	زمن الأداء	الزمن الطبيعي	الزمن الوهمي	الزمن الموحى به		المؤدي	المشاهد	
السارد الملحمي	متوافر	جزئي	معدوم	معدوم	متوافر	متوافر	جزئي	متوافر	متوافر
السارد القصصي	متوافر	جزئي	معدوم	معدوم	متوافر	متوافر	جزئي	متوافر	معدوم
الكرج	معدوم	متوافر	جزئي	معدوم	معدوم	جزئي	متوافر	متوافر	معدوم
السماجة	معدوم	متوافر	متوافر	معدوم	معدوم	متوافر	متوافر	متوافر	معدوم
السامر	جزئي	متوافر	متوافر	معدوم	جزئي	متوافر	متوافر	متوافر	معدوم
المحبظون	متوافر	متوافر	متوافر	جزئي	جزئي	متوافر	متوافر	متوافر	معدوم
التعازي	جزئي	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر	متوافر

ملاحظات

أ- الزمن النصي: وهو الزمن الواقعي «الفلكي» اللازم لنطق جمل الحوار ومفرداته، في الفضاء المنصي، ويضم الأزمنة الداخلية التي توحي بها مفردات الحوار، وصيغ الأفعال فيه.

ب- زمن الأداء «زمن الاتصال غير الشفهي» الميتالغوي «Non verbal Communication» وهو الزمن الفلكي الذي تحدث فيه كمية حركة ما فوق الفضاء المنصي لها دلالة، سواء كانت هذه الحركة لأجساد إنسانية أو أشياء، وغالباً ما يتقاطع الزمن النصي مع زمن الأداء في زمن واحد.

جـ- الزمن الطبيعي: ونقصد به الزمن الطبيعي الذي يشير إليه العمل، مستخدماً أدوت ديكور وإضاءة وغيرها، ليشير إلى الوقت الذي يحدث فيه أحداث الفعل المسرحي مثل الليل أو النهار..إلخ، أو عمر الممثل مثلاً..إلخ

د- الزمن الوهمي: وهو الزمن الذي لايوجد فعليا فوق الفضاء المنصي، ويضم الزمن الحادث في الفضاء الوهمي .. عبر الإشارة إلى أحداثه فوق الفضاء المنصي.

هـ- الزمن الموحى به «التاريخي»: ويتوافر هذا الزمن حين يتم الإشارة إلى حادثه تاريخية معروفة عند الجمهور، أو عند تناول فترة تاريخية بعينها ، أو عند تحديد وذكر تواريخ ما في أثناء سياق العرض، حيث يقوم المشاهد بإسقاط كثير من الدوائر الدلالية الخاصة بثقافته وبنيته الأيدولوجيه حول النص تبعاً لخبرته الخاصه بالزمن التاريخي.

و- زمن المشاهدة : يستقبل الجمهور في الفضاء المسرحي زمن الحدث المسرحي بسرعة ما هي غير سرعته فيما لو تم هذا الحدث في الواقع المعيش لهم، فهم لا يتساءلون حول حقيقة تناسب الزمن فوق الفضاء المنصي مع الحدث أو الموقف المسرحي وما ترتب عليه من نتائج. فالتناسب بين زمن الأحداث فوق الفضاء المنصي، وزمنها في حالة حدوثها في الواقع لا يمكن أن يتطابق بالكامل في حالة العرض المسرحي إلا على مستوى التجريب المقصود.

ز- الزمن النفسي : وهو ذلك التراوح والانتقال في الإحساس الفردي بالزمن لكل مشاهد أو ممثل بين الزمن الواقعي من جهة والزمن المنصي من جهة أخرى، ومن الجدير بالذكر أن الممثل أيضاً لا يعيش زمنه النفسي تماماً بل غالباً ما يكون متداخلاً مع زمن آخر، هو زمن الشخصية التى يشخصها فوق الفضاء المنصي.

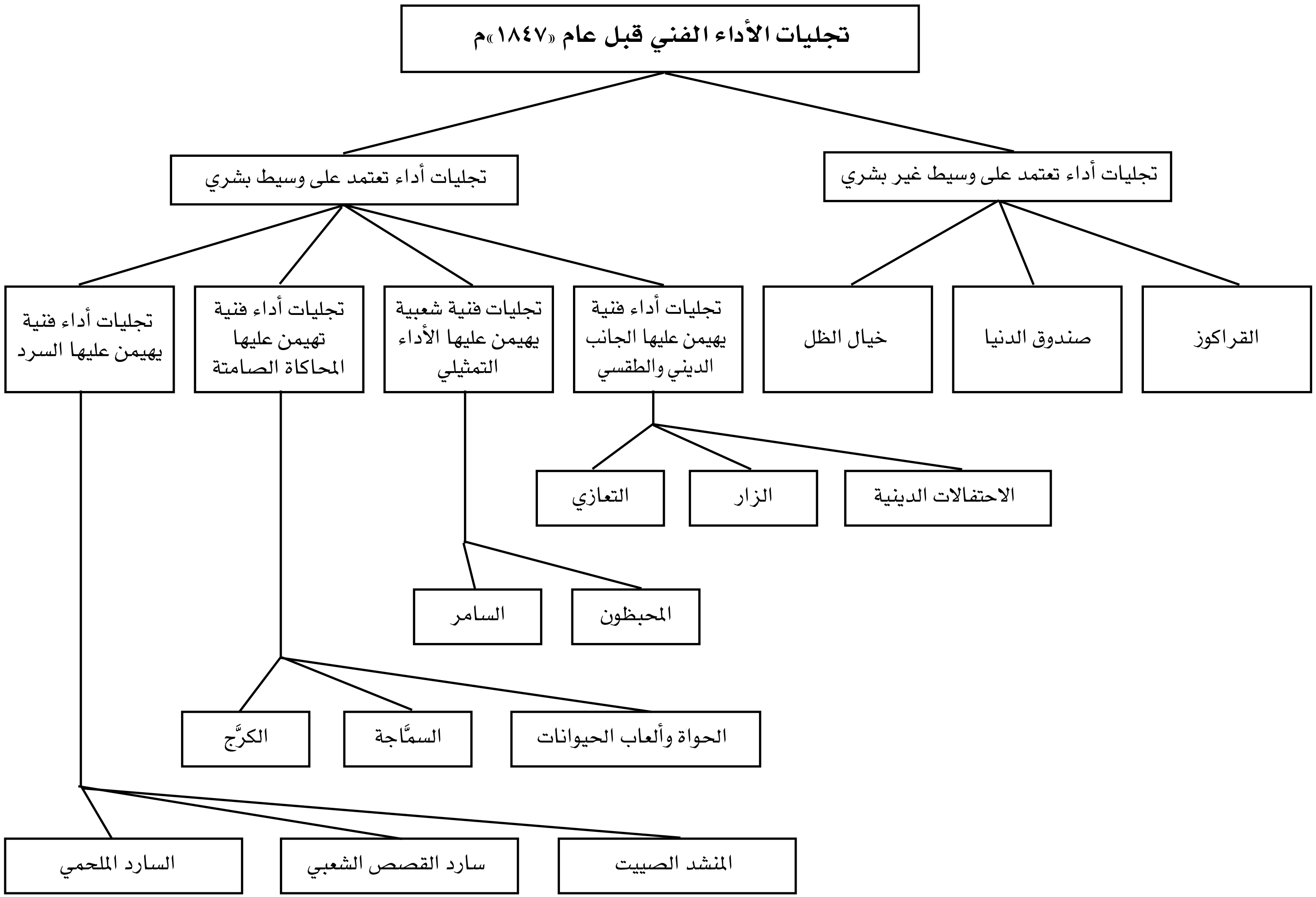
ح- زمن الانقطاع: يوجد هذا الزمن حين يتم الفصل بين أجزاء أو فصول المسرحية باستراحات قصيرة يتم فيها انفصال جزئي بين فضاء المشاهدة والفضاء المنصي نقترب هنا مما يُسمَّى «Strategic interruption» فعملية إنزال الستار، أو إظلام المسرح للأنتقال من فصل لآخر، تؤدى ذات وظيفة الفراغات blanks التى يرصدها القارئ في نظرية isre والتى يقوم عندها القارئ بصنع العلاقات وتأويلها.

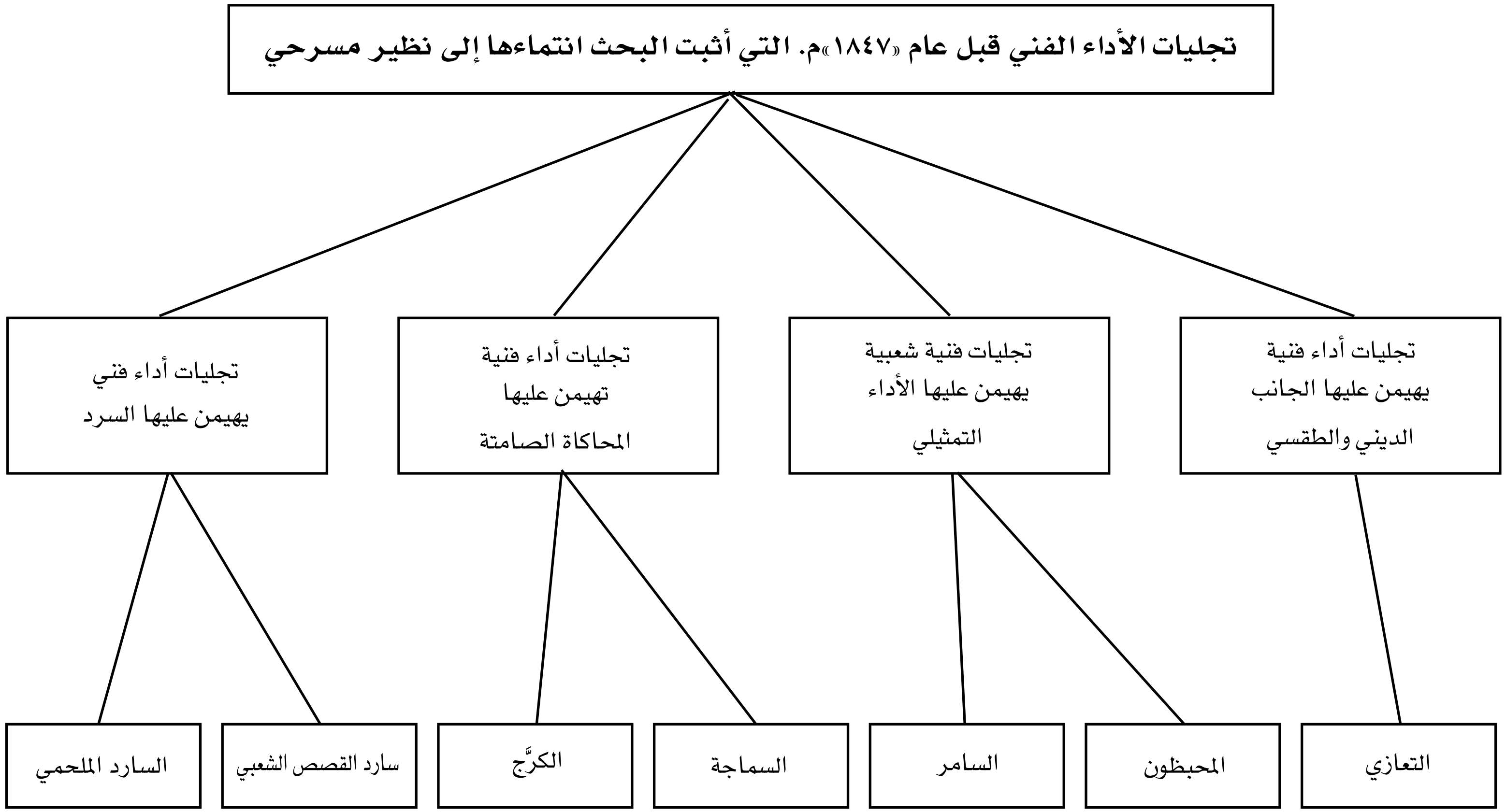
جدول (٤) النص المسرحي

تجليات الأداء	النص المسرحي: مكتوب	النص المسرحي: شفهي	مـــلاحـــظـــات
السارد الملحمي	متوافر	متوافر	- بعض الساردين يعتمدون على نصوص مكتوبة وآخرون يعتمدون على المحفوظ.
السارد القصصي	متوافر	متوافر	- تنطبق الملاحظة ذاتها على السارد القصصي.
الكرج	معدوم	جزئي	- بالرغم من أن الكرج يعتمد على الحركة تماماً ولكن المشاهد يستطيع الخروج من الأداء بسياق متماسك.
السماجة	معدوم	جزئي	- سيادة التقليد والمحاكاة الحركية لم يترك فرصة لظهور نص كتابي.
السامر	معدوم	جزئي	- وجود النص هنا جزئي نظراً إلى أن السياق تقطعه أحداث لا علاقة لها بالنص.
المحبظون	متوافر	معدوم	- بالرغم من غياب النص المكتوب فإن العرض يمثل نصاً مسرحياً كاملاً ومتماسكاً.
التعازي	متوافر	متوافر	- توجد العديد من النصوص التي تعالج الحادثة التاريخية، وبصيغ درامية مختلفة، ولكن العرض لا يعتمد على نص من هذه النصوص بعينه.

هوامش:

- ارجع إلى نص البحث لمعرفة المقصود بالعوالم الممكنة، وازدواجية العلامة والفضاء، وأنواع الزمن والمكان الواردة في الجداول.
- استخدم الجدول ثلاثة تعبيرات للدلالة على وجود عنصر ما في كل تقسيم، وهي على التوالي من الأكبر إلى الأصغر «متوافر، متوافر بشكل جزئي، معدوم».


تجليات الأداء الفني قبل عام «١٨٤٧»م
تجليات أداء تعتمد على وسيط غير بشري
تجليات أداء تعتمد على وسيط بشري
القراكوز
صندوق الدنيا
خيال الظل
تجليات أداء فنية يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة
تجليات أداء فنية يهيمن عليها السرد
الاحتفالات الدينية
الزار
التعازي
المحبظون
السامر
الحواة وألعاب الحيوانات
السمَّاجة
الكرَّج
المنشد الصييت
سارد القصص الشعبي
السارد الملحمي


تجليات الأداء الفني قبل عام «١٨٤٧»م. التي أثبت البحث انتماءها إلى نظير مسرحي
تجليات أداء فنية يهيمن عليها الجانب الديني والطقسي
تجليات فنية شعبية يهيمن عليها الأداء التمثيلي
تجليات أداء فنية تهيمن عليها المحاكاة الصامتة
تجليات أداء فني يهيمن عليها السرد
التعازي
المحبظون
السامر
السماجة
الكرَّج
سارد القصص الشعبي
السارد الملحمي

النسق الأسطوري والخطاب الشعري المعاصر

مقاربة تأويلية لبلاغة الصورة في مجموعة (كتاب القرية) للشاعر عبدالعزيز المقالح

وجدان الصائغ *

لاشك في أن ماتحمله الذاكرة من صور ميثولوجية كفيل بأن يخلق فراديس إبداعية متوهجة تستمد توقدها من جذرها الأسطوري ذي الطابع الإنساني الشمولي، زد على ذلك أن الأسطورة بوصفها مناخاً لافتاً تبقى هي المعين الأول للمخيلة المبدعة التي تبحث عن محمولات ترميزية تفتت الترسيم الجغرافي للأمكنة وتجتاز بالمنتج الإبداعي عالم الفرد ليصل إلى المهاد المشترك للبشر أجمع وإلى ذلك أشار كارل غوستاف يونج بقوله (من خلال الرموز الاسطورية نجد أن العالم يتكلم، وكلما ازداد الرمز عمقاً كان النص أقرب للعالمية والشمول الانساني) (١) ومن هذا المنطلق نجد من يمزج بين الشعر والأسطورة مزجاً لانكاد نلمس فرقاً بينهما فكلاهما - على حد تعبير فيكو- يشبه الآخر نشأة وشكلاً ووظيفة (٢)، ويربط هيردر بين الشاعر الحديث ومنابعه الأسطورية فيرى أنه يكون شاعراً بمقدار ما يكون بدائياً يعود إلى اللغة المبكرة التي كانت قاموس الروح (٣) بل إن جيرهارد هوبتمان يعلن أن (الشعر يطلق في خلال كلماته رنين الكلمة الأسطورية الأولى) (٤).

كل هذه الأفكار وجدت طريقها إلى ذاكرتي وأنا أتأمل (كتاب القرية) للشاعر عبد العزيز المقالح لما لمسته أوراق التأويل من توظيف واع للفضاء الأسطوري وعبر عناقيد الصور الميثولوجية المنبثقة من بئر اللاشعور الجمعي المختبىء تحت ركام الشعور والوعي بل إن محللة النص قد كانت في مواجهة مكابدة دلالية ووعي جمالي منذ عنونة المجموعة اللافتة ومروراً بعنونة القصائد باللوحات التي مفصلت المجموعة إلى سبع وسبعين لوحة بفهرسة مغايرة لتقترح أسلوب قراءة النص الغائب، وصولاً إلى الترنيم الإيقاعي الذي شاء أن تنفرط إيقاعية المجموعة كحبات الندى بين الإيقاع اللفظي فيتشكل النص الأول (قصيدة تفعيلة) وإيقاع الصورة فيتشذر النص الثاني (قصيدة نثر) زد على ذلك استثمار المخيال الشعري عبقرية النبر البصري في تشكيل الفضاء التدويني للمحكي الشعري فيأتي النص الأول بحروف طباعية غامقة ويكون الآخر المحصور بين قوسين بحروف أقل مرتبة لونيةً ليتبلور من هذا التنغيم اللوني ما أطلق عليه بـ(العروض البصري) الذي يحول الموجات البصرية إلى موجات سمعية (٥) والشيء الاكثر اهمية الذي تطرحه هذه المجموعة هو الصياغة

* رئيسة قسم اللغة العربية والدراسات الاسلامية - كلية الآداب والألسن / جامعة ذمار في اليمن.

الشعرية الخاصة التي لا تشكل ايقاداً لذاكرة المكان (القرية) حسب بل انها تؤكد قدرة الشاعر المعاصر على صياغة القصيدة الملحمية متجاوزاً بذلك الادعاءات التي تسعى إلى خنق خرائط الشعر بحجة التكثيف تارة والتشفير أخرى وليعيد بهذه الهيكلية البنائية قراءة الثقافة الشعرية المعاصرة عبر مشاكسة صياغية جمعت بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وتسللت فضاءات المطولات الشعرية لنكون في مواجهة قصيدة طويلة تشذرت إلى لوحات مشفرة تشكل البنية الأسطورية مهيمنة موضوعاتية ومناخاً ايحائياً جاذباً وكما ستعرب عنه السطور اللاحقة.

تمنحنا (اللوحة الثامنة والعشرون (برموزها الأسطورية المخبئة وراء السطور سانحة قراءة جديدة تحيل إلى ثنائية (الحضور / الغياب) إذ يرد:

ليت أن يراع الكتابة
ذاك الذي حملته يداي
صباح الطفولة
قد كان شبابة
سيف ياصاحبي ورفيقي
وياشمعدان الطفولة
أين تكون؟
وأين يراعاتك الساحرات؟
ومزمارك الذهبي؟
وأين قطيع الشياه؟
وأين عناقيد توت الجبال؟
افتقدناك ياسيف
– قالت حجارة قريتنا–
وافتقدناك
– قالت دموع الهضاب–
افتقدنا أغانيك
لم يبق الاالصدى
يتردد فوق التلال القريبة
يمسح ثوب الغبار عن الارض
يمسح حزن الشجر

❖❖❖

(أي نسمات نظيفة يتنفسها الرعاة
في البراري والمنحدرات الصخرية
في الهواء الصافي يستقبلون النهار
ويستقبلون المساء
يمسك الراعي المزمار بيد والمقلاع
باليد الأخرى
عين مفتوحة على الطبيعة
وعين مفتوحة على الأغنام
إذن مفتوحة للموسيقى
واخرى لخطوات الذئب
شبابة الراعي هي حنجرة القرية
وصدى صوتها الحبيس خلف الجبال
انغام الشبابة تدلل حزن القرى
وترسم الفرحة على حوائط البيوت)

كي نتعرف على طاقة الأسطورة بوصفها موجها كاشفاً لانزياحات النص فيتوجب علينا اجتياز النص الحاضر وصولاً إلى بنية النص الغاطس وعبر تفخيخات ملفوظات السطح، فالاستهلالة تبدأ باستدعاء الكتابة (يراع الكتابة /ذاك الذي حملته يداي) بوصفها فعلاً حضارياً واعياً تأنف أنا الشاعر / الراوي ان يكون فعلاً قابلاً للمحو وبعيداً عن السيرورة والترنيم المستجلب من الطبيعة وخضرتها السرمدية (ليت أن يراع الكتابة ... كان شبابة) وقد أضاءت صورة التذكر(صباح الطفولة) صورة الطفولة زوما يرتبط بهاحتى لا تنقطع الصلة بين التجربة الاصلية والعقل الشعوري من جراء الاندفاع وراء التناقض مع ظروف طفولتها أي مع حالتها الفطرية اللاشعورية الأصلية)(٦) ولذلك فقد شاكس النص أفق التلقي حين عبر من خلال ذاكرة هذه اللفظة (الطفولة + الطفولة) من الحاضر إلى الماضي لنكون في مواجهة استدعاء حلمي لشخصية (سيف) بغية استنطاقها وتفجير مكنونتها الراسخة في عمق التاريخ الفكري والحضاري، إلا إن النص وبوعي جمالي ومكابدة

دلالية يستثمر لازمة التحاور بين جلجامش وأنكيدو (ياصاحبي ورفيقي) فهذه الحوارية أفلحت في أن تكون إضاءة دلالية لافتة تخطف النص من فضاءات سيف بن ذي يزن وخصوصيته المكانية باتجاه رمز أسطوري إنساني إلا أنها تعيد إلى الذاكرة فضاءات الفقد واللوعة وهو مايدفع قاطرات الصور الشعرية باتجاه الأسئلة الحائرة إزاء الغياب المباغت والفقد الموجع (أين + أين + أين + أين)، ولأن النص ينأى برموزه أن تقع في دائرة العدم فإن المتن الشعري سرعان ما يستبدل انكيدو الفاني بتموز الخالد ومن خلال لوازمه(مزمارك الذهبي/ قطيع الشياة) توقا في خرق سلطة الزمن وبذلك فقد عكس هذا الانتقال جهد النص وبحثه الدائب عن رموز تعيد للراهن المجدب طقوس الخضرة وشعائر الفرح وهو بذلك يستبدل واعياً موت انكيدو بغياب تموز المرهص بقدوم وشيك. ولذا فإن استدعاء الفضاء التدويني لفظة (حجارة قريتنا) ماهو إلا تشغيل للمناخ الأسطوري واستقدام المكابدة السيزيفية كناية عن عذابات المكان بسبب من غياب (الآخر / المخلص)، ولايخفى المهاد الميثولوجي الذي منح الأشياء أحاسيس بل وأصواتاً منتحبة (قالت دموع الهضاب/افتقدنا أغانيك/لم يبق إلا الصدى/يتردد فوق التلال القريبة /يمسح ثوب الغبار عن الأرض/ يمسح حزن الشجر) إن الشاعر يخلق من اصوات الطبيعة سيمفونية خالدة تؤكد الوعي الحاد بالمحنة.

وتحتفي اللوحة (التاسعة والعشرون) بدور الشاعر وقدرته السحرية على مسخ الأشياء أو أنسنتها فتتسرب – على حد تعبير ت . س اليوت– في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد تكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض يوشر حاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة أو يحميه منها (٧) قارن الآتي:

عاطل يذبح الوقت بالكلمات
اللذيذة
تصطاده في الربيع الفراشات
في الصيف يصطاد لون الغيوم
يداعبها
مفرط في الإناقة
تسخر قريته منه
لكنه عارف كيف يسحرها
كيف يكسب ود النساء
وينسج من شعره للصبايا المناديل
يسكب في المفردات عطوراً تفاجيء
قارئها
وإذا هطلت في الأماسي قصائده
قال قائلهم – وهو يستف عطر المواويل– :
ليس على الشعراء إذا اسرفوا
من حرج

❖❖❖

(يضحك في وجه البرق
يتابع خطوات قوس قزح
يبلل شفتيه بقطرات الندى
المتساقط من ورق الأشجار
يتسلق الجبال - صيفاً وشتاء– ليتحسس بلسانه
مصدر الينابيع
تتابعه نساء القرية بعيونهن الحالمات
من وراء الكحل
إذا هجر القرية نامت العصافير
عن الغناء
وتوقفت فراشات الوادي عن التحليق
يقولون: لا فائدة منه
وعندما تحجب بندقية العسكري ضوء الشمس
في مداخل البيوت
يسارعون للبحث عنه
فقصائده وحدها
هي التي تمسخ البندقية إلى ضفدعة)

يلتقي فعل الشعر مع فعل السحر في أكثر من موضع يطالعنا منها هذا التماهي بين الشاعر وقدرات الساحر الخارقة (في الصيف يصطاد لون الغيوم /يداعبها+ وينسج من شعره للصبايا المناديل + يتابع

خطوات قوس قزح) ويفضح المقول الشعري (لكنه عارف كيف يسحرها) وعي الذات المبدعة بقدرتها على ممارسة فعل السحر على الآخر الحميم وبراعته في أن يخضعه لسلطته وهي سلطة رمزية لا تمارس تاثيراً فعلياً سوى في موضوعها الشعري، إن فعل السحر الذي انتقته الأنا المبدعة داخل النص من بين افعال كثيرة لإثبات سيطرتها، فعل يمنحها سانحة التوحد مع الآخر المتعدد، كما أن فعل السحر ومرجعيته الميثولوجية فعل ينفتح على تأويلات مدهشة منها لونية مضمخة بطقوس الخصب (تصطاده في الربيع الفراشات + يضحك في وجه البرق) أو ذوقية موصولة بسر الحياة (يبلل شفتيه بقطرات الندى / المتساقط من ورق الأشجار + يتسلق الجبال - صيفاً وشتاء- ليتحسس بلسانه/مصدر الينابيع) أو حلمية (إذا هجر القرية نامت العصافير/ عن الغناء / وتوقفت فراشات الوادي عن التحليق) ولايخفى استثمار النص عبقرية الإسقاط الفني (active - projection)(8) في ترسيم خرائط الصورة الشعرية المشفرة التي تفلح في أن توقد في أفق التلقي ثنائية(الحضور/ الغياب) وهي تتناسل دلاليا وفيما يشبه المتواليات الهندسية (السكون / الحركة) و(الصمت / الغناء) و(التحليق / التوقف) و(النوم / الصحوة) و(حضور اللون / غياب اللون) و... لتصل بمخيال التلقي إلى استنتاج مفاده أن ثنائية (الحضور/ الغياب) إنما هي متوازية ترميزية تتقشر لتفضح بنية النص الغائب المتكئة إلى ثنائية (الحياة / الموت) وقد عزز هذا التأويل إعلان النص صراحة في خاتمته (وعندما تحجب بندقية العسكري ضوء الشمس/ في مداخل البيوت / يسارعون للبحث عنه / فقصائده وحدها / هي التي تمسخ البندقية إلى ضفدعة) ولا شك في أن هذه القدرة السحرية تؤكد ماقاله ارنست فيشر من أن الفنان وبفضل موهبته الإبداعية قد انتحل تدريجياً مرتبة وسلطة الساحر، وذلك لما يمارسه من أعمال لاغنى للجماعة عنها في مختلف نواحي حياتها (٩). زد على ذلك أن فعل المسخ الذي أضاء سجية الالتزام عند هذه الكينونة المرهفة يسترجع فضاءات حكائية تختزنها الذاكرة الشعبية وهي بالضرورة موصولة بالجذر الأسطوري لها .

وتشكل المرايا في اللوحة (الثامنة والثلاثين) بعداً ميثولوجياً إذ تستدعي تحولاتها الانزياحية ملامح نرسيس فتفضح صيرورة الماء مرايا تكثف بهجة الأنا الأنثوية المترقبة لحضور الآخر المعشوق قارن الآتي:

بين نبع المياه اللذيذ
وبين المها الفاتنات مواعيد
لاتنتهي
عنده ترسم الفتيات حواجبهن
وفوق مراياه تقرأ وجه الزمان
الجديد
ووجه الحبيب الذي سوف يأتي
على فرس الحب منشياً
تسأل البنت جارتها:
- من أين يأتي إلى قلبي الحب ؟
جارتها لاتجيب ولكنها تكتفي بالاشارة
- من أين تأتي المياه إلى النبع ؟
تحمل جرتها بأنامل ضاحكة
وتسير
❖❖❖
(الفضاءات مرايا
والأرض لوحة من الخضرة
والأغاني
في الربيع تجدد الحقول ثيابها
وفي الصيف ترتدي كل الألوان
الجداول الساكنة في الشتاء
تخرج إلى قشرة الارض
والماء المخزون في صخور الجبال
يتسرب في خيوط دقيقة
ويبدأ السفر ببطء حتى يصل إلى الجداول
القريبة
ومنها إلى السيل الكبير
يالها من رحلة لذيذة

تستغرق من الوقت تسعين يوماً
هي كل قناديل العام)

يشكل المخيال الشعري من المشهدين الموقع والمنثور متوازية إيحائية تتجاوز النبر البصري فيتحرك فضاء النص بين ثنائيتين تطل الأولى من المشهد الأول (الذكر / الأنثى) او (العاشق / المعشوق) وتنبثق من الآحر ثنائية (الماء / الأرض) ويحدس أفق التلقي لعبة تبادل الأمكنة التي يعي المتن الشعري خطورتها فالأنثى الغضة المتلهفة لاستقدام الآخر (من أين يأتي إلى قلبي الحب ؟ + ووجه الحبيب الذي سوف يأتي / على فرس الحب منتشياً) نحدس تماهيها مع الأرض المؤنسنة (والارض لوحة من الخضرة / والأغاني/ في الربيع تجدد الحقول ثيابها / وفي الصيف ترتدي كل الألوان) وتوقها في استقدام طقوس الخصب بل إن التماثل يصل إلى ذروته (عنده ترسم الفتيات حواجبهن / ترتدي الأرض كل الألوان) إذ تنعكس على مرايا النص ملامح (الأنثى / الأرض) المنشغلة في تفاصيلها الصغيرة والمشدودة إلى عالمها الذي سيشهد احتفاءً بـ(الآخر /الغائب الذكر= الماء)، زد على ذلك إن النص يستحضر (المرايا) بوصفها لازمة أنثوية(الفضاءات مرايا + بين نبع المياه اللذيذ / وبين المها الفاتنات مواعيد /لاتنتهي / عنده ترسم الفتيات حواجبهن / وفوق مراياه تقرأ وجه الزمان / االجديد) لنشهد من خلالها افقاً نرسيسياً يمجد عشق الذات المترئية لنفسها ولكن النص سرعان ما يخطف البنية الأسطورية الغائبة ليعيد صياغتها فنكون في مواجهة نوع مغاير من العشق ألا وهو عشق (الآخر /الغائب)، إن هذا التشابه الطريف بين الكينونة الأنثوية والأرض(المستعار له) يعيد إلى ذاكرة الدراسة فيضاً من الصور الميثولوجية المتشكلة في عمق اللا شعور الجمعي ولعل أبرزها هي التي أسماه جيمس فريزر بالسحر التشاكلي حين قال: «إن الإنسان الأول كان يستدعي الانثى لممارسة بعض الطقوس ضماناً لخصوبة التربة مع الإسراف في هذه الشعائر استدراراً لعطف الطبيعة المؤنسنة ، بينما كانت بعض الشعوب الأخرى تتعفف عن ذلك وتزهد فيه اثناء عملية الزراعة لنفس السبب»(١٠) . إن المدون الشعري ماهر في اقتناص تشظيات البنية الاسطورية واعادة صياغتها وفق النسق الفني للنص فثمة رموز تحمل أبعاداً ميثولوجية مثل (الماء + الربيع + الجرة) إلا أنهم يفيضون جميعاً على جسد النص بدلالات الخصب وطقوس النشوة. كما أن المد الزمني (تسعين يوماً) قد أوقد في افق التلقي زمناً آخر يستدعي فضاء انثوياً متخماً بالخصب والميلاد وقد عزز هذا التأويل خاتمة النص (هي كل قناديل العام) .

ويعيد المخيال الترميزي في اللوحة (الثالثة عشرة) صياغة أسطورة أوديبوس ملكاً قارن الآتي :

هو ذا نائم بعد أن خلعوه عن العرش
واستضعفوه
وحل أخوه نزيلاً على ثدي سيدة حملته
جنيناً
ومن دمها ارضعته
اتسمع أصداء تنهيدة
وأنيناً
هو القلب ينأى عن الثدي
يعلن في شجن خافت حزنه
ويسافر في غيمة من بكاء المساء
ويرفض في ألم موجع
لحظة الانفصال

❖❖❖

(أول دمعة صادقة ينزفها جسد الإنسان
تكون لحظة خروجه من بطن أمه
والدمعة الثانية عندما يقطعون الحبل السري
أما الدمعة الثالثة والأخيرة فهي تلك
التي يذرفها ساعة يحرمونه من
حلمة أمه
لقد أسقطوه بذلك القرار
عن عرش طفولته
ورموا به إلى الأرض وحيداً
كأنما استغنوا عنه

وفي زعمهم

إنه قد صار في غنى عن صدر أمه)

إن النص يخلق من الوله الجسدي بالأم مهمازاً ترميزياً مشفراً يجتاز به ومن خلاله الفضاءات الاوديبية ليعالج قضية اجتماعية بل قل نفسية وهي اشكالية الغيرة بين الاشقاء ولكن باسلوب درامي يستل من الصور الميثولوجية المختزنة في عمق الذاكرة الجمعية مايشاء، زد على ذلك ان افق التلقي يحدس براعة اللوحة الشعرية في لعبة التقمص فالنص متحد بالذات التي تخضع لسلطة النفي واذ يتحسس خلجاتها وهو منفصل عنها لأنه راو عليم، وقد عزز هذا التأويل استهلالة القصيدة التي رسمت ملامح أوديب مغاير حين أشارت إلى هزيمته (هوذا نائم بعد أن خلعوه عن العرش / واستضعفوه / وحل اخوه نزيلا على ثدي سيدة حملته /جنيناً) يفضح النوم احساسات المكابدة والرغبة في انغلاق الذات على فجيعتها وربما اتقد في ذاكرة التلقي وجها هابيل وقابيل وتحركت فضاءات النص باتجاه استجلاب بؤرة الصراع ومناخاتها المحتدمة.

تفضح الأنوثة المضمخة بعطر الوفاء في اللوحة (الخامسة والستين) بعداً أسطورياً يحيل إلى مناخات بنيلوب الملبدة بالانتظار والترقب اذ يرد :

وفاطمة امرأة حملت حزنها

وطفولتها

فوق هذا الاديم

وصار لها ولد

ثم غادرها زوجها

تاركاً ارضه

طفله

ومضى

اختطفنه رياح المحيطات

واصطاده فرح وحنين إلى هجرة لاقرار لها

رحا الآخرون وعادوا

كتبوا بدم القلب أشواقهم

وهو في شوك الاغتراب مقيم

أمات ؟

وفاطمة بعد خمسين عاماً تراقبه

لاتمل من الانتظار

واحفادها يكبرون

وما شاخ في الجسد الانتظار

❖❖❖

(عينان خجولتان

تتمهل الشمس قبل أن تلقي بأشعتها الفضية

على أهدابهما الطويلة

صدر مفتوح كالوادي

وعنق ناصع

إنها فاطمة

التعبير الأقرب عن بقية النساء

اللائي هجرهن أزواجهن

ليعيشوا ..

او ليموتوا .. هناك في البعيد

قلبها معلق بالمجهول

وعيناها لاتكفان عن مراقبة الطريق

لعله يأتي

لعله يضيء من خلف الجبل

وفي يديه قناديل العودة)

لكي نفهم البعد الأسطوري للوحة / القصيدة علينا أن نخترق سطح الفضاء التدويني وصولاً إلى بنية النص الغاطس فيتكشف لنا استثمار النص للطاقة التعبيرية للتورية وعبر المحمول اللفظي (فاطمة) فهو يطلق اشارتين ضوئيتين الأولى قريبة مستوحاة من مرجعية الاسم المضمخة بقيم شرقية راسخة وخصوصية محلية تعكس مكابدات الأنا الأنثوية وهي ترقب انفلات الزمن (وفاطمة بعد خمسين عاماً تراقبه / لا تمل من الانتظار / واحفادها يكبرون) وتفتت الراهن بفعل الحرمان (وما شاخ في الجسد الانتظار)، والإشارة الأخرى البعيدة تستدعي وجه بنيلوب المترقبة مع طفلها تيلماك عودة

أوديسيوس وفي خضم زمني يمتد لعشرين عاماً، زد على ذلك إن زمن الانتظار الذي طرحه المدون الشعري هو خمسون عاماً ليجتاز به فضاءات الملحمة ويخلق بنيلوب معاصرة تتفوق على الأصل الأسطوري لتصوغ بجلدها ملحمة الحب والوفاء. ولنكون في مواجهة أوديسيوس مغاير إذ أن الرجاء في عودنه قابلاً للاحتمالات وقد أنار هذا المعنى الحانمة المفتوحة للقصيدة (لعله يأتي / لعله يضيء من خلف الجبل / وفي يديه قناديل العودة) كما أن تكرار الإداة (لعل) - التي أخرجها السياق الشعري إلى فضاءات التمني - قد دفع أفق انتظار القارىء إلى معارج متباينة تتحرك بين ثنائيتي (الحضور/الغياب) وهي تفضح النسق الفكري والأيديولوجي والفلسفي الذي يدين الاغتراب بوصفه فعلاً شرساً يهمش المكان والذات المرهفة على حد سواء، ولانعدم إحساساً يستدعي ملامح إينياس وحركته المستقيمة باتجاه المنفى (رحلة اللاعودة)، إذ إن وعي الأنا المصغية داخل النص يأنف من أن يتقنع الآخر الغائب بوجه إينياس ويؤشر رغبة في أن يلبس المهاجر ملامح أوديسيوس فتتحقق حركته الدائرية من المكان الحميم (ايثاكا) والعودة إليه وقد أعلن النص عن هذا الأمل الخافت بـ (قناديل العودة المضاءة خلف الجبل) .

يشكل المخيال الانزياحي من الأرض في (اللوحة الخامسة والسبعين) صوراً ميثولوجية تنبثق من اللاشعور الجمعي تستثمر فاعلية التشخيص الاستعاري ذي الجذر الأسطوري فتتجلى الأرض (المستعار له) كينونة إنسانية يمنحها الانزياح المشفر الهيمنة السحرية للأنثى قارن الآتي:

لا جروح على الأرض
هذي نقوش سيأتي الصباح عليها
فتطرح قمحاً
وتورق أرغفة
وهي تعشق محراثها والجروح
وتربتها لا تكف عن الاشتهاء
هي الأرض، أنثى
وأم لنا
ولما يتنفس من كائنات على صدرها
هي عاشقة وولود
ولكنها في الزمان الأخير
على غير عادتها
تشتكي من بنيها
تخاف إذا أطفأوا بحماقاتهم
سر مهنتها
وخصوبتها
زرعوا في السهول الجفاف

❖❖❖

(من هنا مر بالامس
ومن هنا يمر اليوم
ومن هنا سوف يمر الغد
من هنا تخرج الفصول الأربعة
وفوق هذا التراب الجريح يقاوم الزمن
شيخوخته
سيدة الأرض
سيدة التلال والتجاويف والمنحدرات
اللوحة الجميلة المرسومة بريشة السماء
والمتدثرة بحرير متعدد الألوان والأطياف
هي أمنا
لكن المطر، لم يعد وحده هو الذي يهطل عليها
ذباب المبيدات
قنابل الدول العظمى
أكياس البلاستك
والعصافير الجميلة لم يعد يروق لها
الهبوط بأجنحتها الصغيرة إلى الحقول
تخشى أن تتلوث أصابعها بمستنقع الموت
الصناعي).

لايمكن أن تؤول هذه لوحة الأرض على المستوى الفردي لأنها ليست ممتلكات فردية «وان كانت تنبعث من خلال الفرد ولكنها ... تغادر عالم الفرد لتصل إلى

الأرضية المشتركة للبشر جميعا»(١١) فالأرض في هذا النسق الشعري لم تكن طرفاً استعارياً وحسب بمعنى ان القرائن الانزياحية (جروح + تعشق + تكف + الاشتهاء + عاشقة + ولود + تشتكي + انثى + أم) لم يمنحها أهاباً إنسانياً يزيحها عن كينونتها الساكنة التي شاء الاستعارة المكنية أن تجتاز بها ومن خلالها صوب فضاءات أسطورية للأرض تستدعي ملامح الأم الأولى (هي ... أم لنا + هي أمنا) وفي إطار ما أسماه يونج بـ (المشاركة الوجدانية) للانسان الأول للارض التي كان يعيش عليها وتضم أرواح أسلافه بمعنى أن هذا التعالق التشخيصي لم يبق الارض (المستعار له) خارج مدارات الأنا الساردة بل صيرها قسيماً للذات التي تدين تبلد المدنية الموصولة بالخراب المرموز له بـ(ذباب المبيدات + مستنقع الموت الصناعي + قنابل الدول العظمى + أكياس البلاستك) وتمجد الفطرة الخيرة الكامنة في الطبيعة (اللوحة الجميلة المرسومة بريشة السماء/ والمتدثرة بحرير متعدد الألوان والاطياف) وقد أضاءت الكثافة اللغوية للدوال الزمنية (اليوم + الامس + الغد + الفصول الأربعة) توق النص إلى أن يخلق من المكان الاليف (سيدة الارض / سيدة التلال والتجاويف والمنحدرات) بؤرة زمكانية لا تتحرك في إطار الزمن النفسي حسب بل تعبر صوب فضاءات ميتا فيزيقية ينصهر فيها الماضي بالآتي والقرية معبر لهما، لتتجلى (الأرض / الام) مقترنة بجدل التعاقب الزمني (المنصرم / الراهن / المستقبل) من جانب ومن جانب آخر مرتبطة بالدورات الترميزية لتشظيات الوقت فالفصول الأربعة لم تبق رهينة الحركة الفيزيائية للزمن بل خضعت لخصوصية الطرح فصرنا قبالة جدلية متضادة (طفولة / صبا) و(شباب / شيخوخة) لتنبلج أمام أوراق التأويل تربع هذا المكان الأثيرعلى عرش الوقت وعتباته وقد عزز هذا التأويل (والعصافير الجميلة لم يعد يروق لها الهبوط بأجنحتها الصغيرة إلى الحقول/ تخشى أن تتلوث أصابعها بمستنقع الموت الصناعي) فلفظة (العصافير) تختزن في ذاكرتها الزمن اللذيذ (الفجر / الصباح) وتحيل إلى مناخات متخمة بالشدو والتغريد إلا أن مخيال النص يخطف هذا المحمول اللفظي ليشكل منه كينونة جديدة ترمز للذات الغضة داخل النص بدلالة (لم يعد يروق لها + تخشى أن تتلوث أصابعها) لنشهد عياناً محنة الذات الجماعية المستقاة من صيغة الجمع المكنونة في (العصافير) وهي ترود أمكنة مفخخة تمارس سلطتها القامعة عليها (مستنقع الموت الصناعي) لتتكشف لنا رؤى بقدر ما تسمح بتخطي هجيرالراهن المعاش وترغب في اختراق تراجيدياته المتمثلة في حركة الأنوات المستلبة باتجاه المدينة المكان المدجج بالإلغاء فإنها لا تفلح في التعالي عليه واجتيازه .

وتجتاز(اللوحة الثانية والأربعون) بالشجرة من إطارها المألوف وهيئتها المستقرة في ذاكرة التلقي صوب مناخات أسطورية تتشكل من صيرورة هذا الملفوظ إشارة ترميزية مشفرة قارن الآتي:

بين أشجار قريتنا
جسور ظلال وذكرى
وبينهما ورق وحوار
غصون لنقل الرسائل
ماذا تكون القرى إن هي افتقدت
ثوبها الاخضر المتوهج
أوهجرت لونها
إن أرواح أجدادنا الطيبين
تنام على شجر مثمر
فإذا شاخ، أو نزحت عنه
أوراقه
لملمت طيفها الروح
في شفق شاحب
وحنين إلى شجر لايموت

❖❖❖

(عندما تهب عواصف الطبيعة
تلوذ الأشجار بالبيوت
وتستند على حجارتها المنحوتة من الجبل
وعندما تهب العواصف البشرية

تحتمي البيوت بالأشجار
تختبىء خلف ظلالها من الرصاص
ومن غضب العساكر
هكذا تتادل البيوت والأشجار
طقس المحبة
كل بيت يتمنى أن يكون شجرة
كل شجرة تتمنى أن تكون بيتاً)

تشكل الاشجار مركزية موسيقية دلالية تتمحور حولها بنية (القصيدة / اللوحة)(أشجار + شجر + شجر + الأشجار+ الأشجار + الأشجار + شجرة + شجرة) التي لايمكن أن ننظر إليها على أنها انزياحات وأدوات لتلوين الصورة الشعرية بالخضرة واليناعة فقط بل إن مهمة الدراسة تكمن في الكشف عن إسقاطاتها الفنية القادرة على «أن تعيد محتواها ومكوناتها إلى الفرد الذي فقدها طوعاً أو كرهاً باسقاطها خارج نفسه، فإذا لم يتم ذلك فإن نوعاً من الحياة المنبتة الجذور سوف تظهر لاتحمل أي توجه نحو الماضي»(١٢)، لذلك فإن التأويل يحدس أن النص يشذر الصور الميثولوجية ليرصع بها فسيفساء المدون الشعري بدءاً بالاستهلالة التي توظف عبقرية التشخيص الاستعاري الذي يؤنسن الشجر المستعار له) بين أشجار قريتناً/ جسور ظلال وذكرى/وبينهما ورق وحوار/ غصون لنقل الرسائل) ومروراً بالقرائن الاستعارية المتخمة بالحركة (شاخ + تلوذ + تتبادل + تتمنى) ووصولاً إلى المحكي الشعري (إن أرواح أجدادنا الطيبين/ تنام على شجر مثمر) الذي فضح ذروة رأس جبل الجليد الغاطس في ثنايا الذات الإنسانية فهذه الصورة الاستعارية المشفرة تنبثق من داخل العقل اللاشعوري الجمعي لتسترجع بها ومن خلالها العالم الميثولوجي الذي هو في حقيقته العالم المجهول، عالم النفس الإنسانية الحائرة والباحثة عن زمن يمنح الجسد الفاني كينونة خالدة حيث التحول السحري والميلاد الجديد (١٣). وتعكس خاتمة القصيدة (هكذا تتبادل البيوت والأشجار/طقس المحبة/ كل بيت يتمنى أن يكون شجرة/ كل شجرة تتمنى أن تكون بيتاً) حركة عيني الأنا الساردة المتنقلة بين الاألمكنة المغلقة (البيوت) واألمكنة المفتوحة المزهوة (بثوبها الأخضر المتوهج)(الأشجار) وقد افلح مخيال النص في تقمص خلجاتهما معاً (بيت/ شجرة) لنستشعر أن الصوت المتحدث هو صوت الشاعر نفسه وقد أضاء التوازن الإيقاعي في السطرين الشعريين توازياً ايحائياً(كل / كل) و(شجرة/ بيت) و(بيت / شجرة) و(يتمنى / تتمنى) و(أن يكون / أن تكون) يحيل إلى البعد التشكيلي للمحكي الشعري واذ يحاول بلمسات لونية ان يخلق التباساً في الرؤية بسبب من تداخل الملامح بين هاتين الكينونتين (بيت / شجرة) حد التوحد.

وتكون الشجرة في (اللوحة السابعة والأربعين) فضاء تشفيرياً طريفاً يؤكد حضور المناخ الأسطوري حين تعبرمخيلة النص «عن الواقع الطبيعي -natural) reality) بلغة الواقع الاجتماعي البشري وتعبر عن الواقع الاجتماعي البشري بلغة الطبيعة»(١٤) وأداتها في ذلك الانزياح الاستعاري تأمل الآتي:

عمرها ألف عام
تظلل ساحتهم
ينحرون الذبائح تحت قناديلها
وإذاهجع الناس
تأتي الحوامل باحثة عن فتى
والعوانس تبحث عن رجل
والعقيمات تسالها ولداً
وهي واقفة في حنان
تواري ابتسامتها
وتداعب أطفال قريتها
حين يتكئون بأغصانها
ويلوذون - من قهر اقرانهم- باموميتها
هل هي امرأة ترتدي ثوب اشجار
قريتنا
أم سحابة ضوء شفيف

❖❖❖

(على جذعها المتين نقش الزمن صوراً
لاحصر لها
وحكايات لاتنتهي
تحت أغصانها الخضراء يخلع الشيوخ أحزانهم
وأحياناً ثيابهم
ويعودون أطفالاً يتحدثون عما رأوا
ويعزفون سيمفونية الطفولة
وأحاديث الأيام الخوالي
يسترق الأطفال السمع
ويبكون لأنهم لايملكون الطفولة نفسها
لكل فرع - في الشجرة - سقف من الأوراق الجافة
تخفي وراءه أعشاش العصافير
قشرتها المجعدة تشبه جلود النساء المسنات
ولها أقدام نافرة العروق
وأصابع ناعمة الأظافر)

ترتكز الهيكلية الشعرية إلى أكثر من ملمح أسطوري، فثمة الزمن الحكائي المتخيل (عمرها الف عام + على جذعها المتين نقش الزمن صوراً/لا حصر لها) الذي يستوعب ذاكرة المكان الأليف (القرية)، وثمة الانزياح التشخيصي وقد أضاء الثيمة الأسطورية في كينونة الشجرة (المستعار له) فتجلت بملامح إنسانية خارقة (وهي واقفة في حنان+ تواري ابتسامتها + لها أقدام نافرة العروق + أصابع ناعمة الأظافر + تداعب أطفال قريتها + ويلوذون بأمومتها) ويوقد التعالق التشبيهي (قشرتها المجعدة تشبه جلود النساء المسنات) - وتغييبه وجه الشبه الجامع بين طرفي التشبيه الشجرة المعمرة (المشبه) والنساء المسنات (المشبه به) - في ذاكرة التلقي ماتناقلته العرب من أخبار عمن رأوا في أسفارهم أمة من النساء على هيئة اشجار والواحدة منهن تتمتع بكل ما تتمتع به المرأة الحسناء بل إنها تفوق المرأة بانها أطيب رائحة (١٥) ويعكس تساؤل النص (هل هي امرأة ترتدي ثوب أشجار/ قريتنا / أم سحابة ضوء شفيف) حيرة الراوي والمروي له في آن وهو يرقب هذا التواشج المدهش بين الأنوثة والشجرة وبالعكس فكلاهما طقس للخصب والايناعة والبركة وهي حيرة ميثولوجية تؤكد ماألمح اليه جيمس فريزر حين أشار إلى أن الإنسان الأول يري العالم كينونة إنسانية فللأشجار والنباتات ارواح وانفس لذا تحس وتتألم وتصيح وتسخط فيطلب منها الصفح والمغفرة عند قطعها كما يستتبع ذلك بالضرورة تقسيمها ذكراناً وإناثاً ويشير أيضاً إلى الاعتقاد بقدرتها على منح الخصوبة للإنسان والحيوان والزرع (١٦) وينسحب هذا على المقول الشعري (وإذاهجع الناس / تأتي الحوامل باحثة عن فتى / والعوانس تبحث عن رجل /والعقيمات تسالها ولداً) وقد فضحت الأفعال (تأتي + باحثة + تبحث + تسألها) عن حركة الآخر باتجاه استدرار هباتها ولاتخفى رغبة النص في فضح شعيرة اجتماعية تمجد الذكورة حين تجعلها هدفاً وطموحاً من خلال تكرار ملفوظاتها (فتى + رجل + ولد) ويضيء المقتطف الشعري (ينحرون الذبائح تحت قناديلها) طقساً اسطورياً عريقا للتمجيد.

ويشكل التكرارالموقع لألفاظ الطفولة (الطفولة + الطفولة+ الأطفال +الأطفال + الأطفال) خيطاً سحريا يجتاز النبر البصري للوحة ويوثق القصيدة ايحائياً لنكون قبالة صور معتمة تغلف الصور المشرقة بحيث تكون إطاراً لها فالطفولة البائسة (يسترق الاطفال السمع / ويبكون لأنهم لا يملكون الطفولة نفسها) والطفولة السعيدة المخزونة بالذاكرة (ويعزفون سيمفونية الطفولة / وأحاديث ألايام الخوالي) وبذلك نكون في مواجهة زمنين أحدهما لذيذ منصرم والاخر راهن متخم بالهزائم.إن تكرار الطفولة بهذا الشكل اللافت يذكر بماقاله يونج من أن الطفل «وإن كان ضئيلاً مجهولاً فإنه في المنظار الأسطوري ذو قوة خارقة لأنه يولد من رحم اللاشعور من أعماق الطبيعة البشرية أو بالأحرى من الطبيعة الحية نفسها، إنه التشخيص الحي لقوى حية خارج نطاق عقلنا الشعوري المحدود، لقدرات وإمكانات لايعرف العقل الشعوري شيئاً عنها قوى كلية (wholeness) تتضمن الأعماق الحقيقية للفطرة ... ويمثل الطفل البداية

(Beginnig) فهو المخلوق الأولي الذي وجد قبل الإنسان، والنهاية (End) لانه يبقى بعد الانسان ويعني هذا أن الطفل يشكل الرمز الجوهر قبل الشعوري وبعد الشعوري للإنسان، وإذا كان الطفل هو البداية الغامضة الضئيلة فهو بقوته السحرية النهاية المنتصرة»(١٧)

وخلاصة القول، إن قصائد مجموعة (كتاب القرية) للشاعر عبد العزيز المقالح قد وظفت وبشكل لافت الترميز الأسطوري إلا أنها وبمكابدة جمالية قد أعادت صياغته حين غيرت أطره الزمكانية، فصارت الرموز الأسطورية علامات مشفرة ووجوهاً تتقنع بها الأنوات داخل النص وهي تفرض على المتلقي فعلاً مماثلاً ينهض به كي يتمثل الرمز ويعيد تأويله.■

الهوامش

(❖) عبد العزيز المقالح، كتاب القرية (شعر)، رياض الريس للكتب والنشر، لندن٢٠٠٠.

(١) Jung, The Spirit in Man, Art, and literature, Trans by : R.E. Hull , Bantheon Books New York, 1960,p: 82

(٢) عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، الأهالي للنشر، بيروت ١٩٨٧، ص ٥٦

(٣) أرنست كاسيرر، في المعرفة التاريخية، ترجمة أحمد حمدي محمود، دار النهضة، مصر (د. ت)، ص ٧٠

(٤) Jung, The Spirit in Man, Art, and literature p: 82

(٥) ارشبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة، بيروت ١٩٦٣، ص١١ . وللاستزادة ينظر : د. عبدالإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الأهالي، دمشق ١٩٩٩، ص ١٩

(٦) عبد الفتاح محمد أحمد، ص ٣٢

(٧) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨، ص ٣٣

(٨) الإسقاط الفني هو: العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية، يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون، ينظر: د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠، ص ٢٠٣. وللاستزادة ينظر: د. وجدان عبدالإله الصائغ، الإسقاط والترميز في القصة اليمنية، مجلة نزوى، مسقط ٢٠٠٢، ص ١٢٠.

(٩) هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة: فارس ضاهر، دار القلم، بيروت ١٩٧٥، ص ٤٦

(١٠) جيمس فريزر، الغصن الذهبي/ دراسة في السحر والدين، ترجمة: د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية، القاهرة ١٩٧١، ص٩٢

(١١) عبد الفتاح محمد أحمد، ص ٢٤

(١٢) الرأي لكارل غوستاف يونج، نقلاً عن عبد الفتاح محمد أحمد، ص ٣١

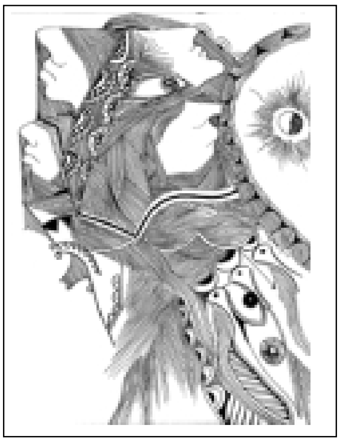
(١٣) جيمس فريزر، ص٤٦

(١٤) الرأي لكاسيرر، نقلاً عن عبد الفتاح محمد احمد، ص ٦٨

(١٥) المسعودي، أخبار الزمان، مطبعة دار الأنداس، ط٢، بيروت ١٩٦٦، ص٣٩

(١٦) جيمس فريزر، ص٦٠

(١٧) الرأي لكارل غوستاف يونج، نقلاً عن عبد الفتاح محمد أحمد، ص ٣٣



الترجمة الشعرية وغوايات النسب الشعري الكوني

رشيد برهون *

يرى سيلين أن الشاعر عندما يكتب، فإنه لا يتوجه إلى قراء معينين، بل إلى قارئ مفترض، نادر الوجود، ينزوي في أحد الأمكنة القصية. إن كتابة قصيدة، كما يقول، مثل رمي زجاجة بداخلها رسالة في البحر، تتقاذفها الأمواج وقد تلتقطها يد ما لتعثر على الرسالة المخفية (١). والسؤال: لماذا يختار شاعر أو بالأحرى مترجم عربي أن يقرأ هذه الرسالة وينقلها إلى الآخرين؟ لماذا يقبل أن يغامر وقد تبتل يداه وتنجرحان؟ ما هي الأبعاد الفنية والفكرية التي يأخذها هذا الفعل/المغامرة؟ ما هي بعض دوافعه؟ وما هي أيضا تأثيراته في فضاء التلقي عموماً؟

يمارس المترجم العربي وهو يختار خوض مغامرة الترجمة الشعرية فعل تحد. إنه يتحدى تصوراً جعل المترجمين العرب القدامى يستنكفون من ترجمة الشعر. يمثل هذا الموقف خير تمثيل الجاحظ عندما يقول: «وقد نُقلت كتب الهند، وتُرجمت حكم اليونانية، وحُولت آداب الفرس؛ فبعضها ازداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حُولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن؛ مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم» (٢). يرى عبد الوهاب المؤدب أن تصور الجاحظ الموزع بين شعر لا يقبل الترجمة ونثر وظيفي تعليمي يقبل النقل إلى لغات أخرى- ولكن محفوفاً بشعور ارتياب في الترجمة المنذورة للخطأ والهفوات- هو الذي تحكم في تسطير

* كاتب وباحث من المغرب.

● اللوحة للفنان **وليد الهسكني** / تونس.

حدود فضاء ثقافي عربي مغلق، فإذا كانت اللغة العربية شكلت لغة المعرفة في فترة معينة من فترات التاريخ الإنساني، فإن نور الأشعار الأجنبية لم يشرق أبداً بألفاظه الوضاءة في الأدب العربي إلا في العصر الحديث، بل حتى الأشعار الغنائية الفارسية الصادرة عن قيم ومعتقدات مشتركة لم تحظ بالترجمة إلى اللغة العربية، ونجد صدى لهذا المنع الذي طال ترجمة الشعر لدى المترجمين اللاتين في إسبانيا وصقلية، فهم قد ترجموا عدداً كبيراً من المؤلفات العربية إلى اللاتينية وإلى اللغات الأوروبية المختلفة، ولكنهم استبعدوا الشعر من حركة الترجمة هاته.» (٣). ويخلص إلى الملاحظة الآتية : يبدو أن ما كان يحكم التصور القروسطوي عن هجرة النصوص هو الدافع التربوي التعليمي لا الحافز الوجودي» (٤).

هكذا إذن يخرق المترجم العربي المعاصر هذا المنع الضمني الاستعلائي منخرطاً بذلك في فضاءات شعرية عربية جديدة، تعيد رسم حدود علاقتها بالشعريات العالمية. إنه إذ ينجز فعل الترجمة الشعرية، ضمن سياق المنع المزدوج هذا، فإنما يقوم بفعل حداثي ويؤسس لعلاقة انفتاح على الآخر، كما أنه يعمل على تنسيب تصورنا عن ذاتنا وعن لغتنا. فإذا كان المترجم العربي القديم يستنكف من ترجمة شعر الآخرين لاعتقاده أن الشعر العربي يمثل أسمى ما يمكن أن يجود به جني الشعر، فإن المترجم العربي المعاصر ينطلق من تصور يرى أن الشعر العربي يقبل الانفتاح على التجارب الشعرية الكونية في حركة تفاعل طرفاها الأخذ والعطاء. ولقد أفضى هذا الموقف، فيما نحسب، إلى إخصاب التجربة الشعرية العربية بعناصر طعمت القول الشعري العربي بدماء جديدة. وهذا ما يعبر عنه محمد بنيس عندما يرى أن ترجمة الشعر الغربي يجب أن تتم ضمن إستراتيجية للتناص لا تعد النص المترجم مجرد حامل أو واسطة للتلوين الشعري، بل هو مكان للتداخل الثقافي والمعرفي، «مكان تجدد أسئلة الثقافة العربية، في شرائط الوحي قديماً والتقنية حديثاً. ويكون قانون الحوار هو المهيمن كمساءلة للكتابة النصية ذاتها، بلا مهادنة واستسلام ليقين شكل ولا افتتان بمصدر معرفي له الحقيقة والاكتمال» (٥).

انطلاقاً من هذا المكان القلق، مكان تولد الأسئلة وتناسلها عبر الترجمة يمكن قراءة تجربة قصيدة النثر في علاقتها بترجمة الشعر إلى اللغة العربية. وقد لاحظ الشاعر الفرنسي آراغون أن انتصار الشاعر الإنجليزي كولريدج لفكرة استحالة الشعر تزامن، من باب المفارقة، مع ظهور قصيدة النثر لأول مرة في الأدب الفرنسي بفضل ترجمات الأشعار الرومانسية الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية (٦). وهو أمر يبين، بطريقة غير مباشرة، العلاقة الوطيدة بين ترجمة الشعر واستنبات قصيدة النثر في تربة الأدب المغربي المعاصر، إذ يحق لنا أن نتساءل: إلى أي حد عملت ترجمة الشعر على خلق نوع من الألفة بين المتلقي المغربي وقصيدة النثر؟ أيمكن القول إن مترجم الشعر إلى اللغة العربية، وهو يعمل عبر الترجمة على توسيع شجرة الأنساب الشعرية واستقدام سكان جدد لأرض الشعر المغربي، يستهدف إعمار الوطن الشعري بمناصرين ينتصرون للتوجه الشعري الحداثي؟ فالملاحظ أن قراء كثيرين يقبلون على قراءة القصائد المترجمة انطلاقاً من ميثاق ضمني يجعل المتلقي يقبل بموجبه خلو القصيدة من ضوابط الإيقاع التقليدية، مما يدل على أن الترجمة ساهمت «في تأسيس شعرية عربية جديدة تقوم على لا نهائية الإيقاع» (٧). ولفعل الإسهام هنا دلالته، ذلك أن الترجمة هنا تؤخذ بمعنييها، أي اعتباراً لحركتها سواء داخل اللغة وخارجها، أي بين اللغات، ليعيد المترجم رسم شجرة أنساب الشعر المغربي المعاصر إذ جعله يتجه حسب تعبير محمد بنيس نحو الممكن ويعلن انتماءه إليه عن طريق «البحث والمغامرة عن مستقبل شعري يستقي نموذجه من ذاته، ولكن الممكن، بهذا المعنى، وفي سياق الثقافة العربية، أدى إلى تصعيد المكبوت، بالانفتاح

على الشعر الأوروبي والغربي خاصة حتى تحول نموذجا للممكن وللتقدم، ثم بالعودة إلى الشعر العربي القديم، والممارسات النصية، من خلال المنسي والمهمش من طرف التقليدية، أي بالعودة إلى الموشح أو النثر لدى الرومانسية العربية، والمعارف القديمة أو الكتابة الصوفية لدى الشعر المعاصر، وبتصعيد المكبوت، تمت إعادة ترتيب شجرة النسب الشعري»(٨).

علاوة على ذلك، فإن المترجم العربي وهو يجعل الذخيرة العربية تستقبل عبر الترجمة نصوصاً قادمة من آفاق فنية وفكرية مغايرة، يختبر ذاته ويرى نفسه في مرآة التحققات المختلفة الآتية من خارج الذخيرة الشعرية العربية قديمها وحديثها. بل وأحيانا يعيد النظر في هذه الذخيرة انطلاقا من نصوص اللغات الأخرى. فلنستمع إلى أدونيس يقول: «أحب أن أعترف أيضا بأنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها» (٩).

يغدو عمل المترجم العربي، دائماً في تصاد ومواجهة مع موقف الجاحظ، تغليباً لما هو وجودي أنطولوجي، مقابل منع لاهوتي يرتبط بتحريم ترجمة القرآن. إن المترجم العربي وهو يخوض مغامرة الترجمة الشعرية يقترب من منطقة المحظور الديني عبر تعميد الشعر برائحة الأرض وإبعاده عن حسابات المتعالي: تحريم ترجمة القرآن يقابله إقبال الشاعر العربي أو المترجم العربي على ممارسة الترجمة الشعرية. ولنتذكر هنا التفسير الذي قدمه أحد المترجمين الألمان وهو شتيفان فايدنر وهو يرى نزار قباني يعبر عن رفضه أن تترجم أشعاره، لأنها تتحول من نار إلى رماد، حسب تعبيره. يقول ذلك المترجم الألماني تعليقاً على موقف نزار قباني: «الادعاء القائل بأن المرء لا يستطيع ترجمة بعض النصوص تمتد جذوره إلى ديانة العرب نفسها، ألا وهي الديانة الإسلامية. فالقرآن من وجهة نظر المسلمين، هو النص الذي لا يمكن نقله إلى لغة أخرى على الإطلاق. وبما أن القرآن غير قابل للترجمة، فتلك هي إذن الضمانة الأكيدة على أصالته والبرهان القاطع على قدرته اللغوية الخارقة، أي إعجازه. فدائماً ما خاض الشعراء الطموحون منافسة في السر مع القرآن؛ وإذا ما قال قباني إن قصائده غير قابلة للترجمة، فإنه يعني كذلك أن قصائده جيدة وأصيلة أي إلى حد ما كما القرآن، فمن المستحيل ترجمتها» (١٠).

لن نتوقف هنا عند الخلط بين العرب والمسلمين في كلام هذا شتيفان شنايدر، بل يهمنا هنا كيف أن المترجم العربي وهو يقبل على ترجمة الشعر يمارس نشاطه داخل منطقة المحرمات، في مواجهة منع مؤسس يرتبط بالكتاب المقدس، وفي مواجهة أيضاً رفض بعض الشعراء أن تترجم أشعرهم، يريدون بذلك أن يظل كلامهم مغلفاً بقدسيته الأصلية، متمنعا في كنف لغته الأولى. يصبح عمل مترجم الشعر، وهو ينقل روائع التجربة الشعرية العالمية رغم المنع والرفض، بمثابة دعوة موجهة للشاعر العربي كي ينسِّب نظرته إلى الكلام البشري فيسمح بأن يندرج شعره في منطق الإبداع الإنساني القابل للانفتاح والتغير والتقبل في آفاق فكرية متنوعة تنوع اللغات والثقافات، إنه باختصار يدعوه إلى أن يوسع دائرة قرائه الأرضيين. هل يمكن انطلاقاً من منطق المواجهة الضمني والصريح الذي يجد مترجم الشعر العربي نفسه داخله فهم إقرار محمد بنيس أن «الترجمة عجزت عن أن تفعل عميقا في تربة الشعر المغربي المعاصر لأن المتعاليات الفكرية تسربت بين شقوق التأويل؟».

نعود من جديد إلى التساؤل الذي انطلقنا منه:

لماذا يترجم شاعر عربي شاعراً آخر؟ إن الإقبال على خوض مغامرة الترجمة الشعرية هي أيضاً انتصار على شعور التهيب الذي يستشعره المترجم عموماً أمام الشعر، يقول عبد الغفار مكاوي مصوراً اللحظة التي يقرر فيها المترجم العربي الإقدام على هذه الخطوة المحفوفة بالمخاطر: «ما العمل إذا كانت هناك على الدوام روائع من شعر الشرق والغرب التي تسحرنا وتتحدانا أن نتصدى لها فنعجز عن الوفاء بمضمونها وشكلها، ونقدم مع ذلك على المحاولة الخطرة المدهشة متذرعين بأن ما نكسبه بترجمتها لا يقل عما نفقده، وأنها واجب حضاري لا غنى عنه لمد الجسور بين الأمم والحضارات ولمحاولة الوصول إلى الحقيقة الشعرية الواحدة وراء الأنظمة اللغوية والصوتية المختلفة؟»(١١). ولكن ليس كل المترجمين يتمكنون من تجاوز ذلك الشعور بالتهيب في حضرة القصيدة، فهذا كلود استيبان يعلن عن استسلامه بعد أن حاول ترجمة أنطونيو ماشادو ولم ينجح في مسعاه، يقول: «كل العمل الباطني الذي أنجزته لم يوصلني إلى نواة الاحتراق. تركت لغيري مهمة ترجمة ماشادو، اقتناعا مني أن الشاعر لا يسلم نفسه إلا لمن يلمس فيه القدرة الكافية، أو بالأحرى الطاقة الروحية التي تجعله يستحق أن يترجمه» (١٢). والخلاصة نفسها ينتهي إليها أدونيس بعد محاولة ترجمة رامبو: «تعرفت على شعر رامبو فيما كنت مأخوذاً بالتجربة الصوفية، خصوصا ما اتصل منها بالجانب التعبيري اللغوي. وكنت كلما تعمقت في قراءته، أقول في نفسي: كأن رامبو، رامبو فصل في الجحيم وإشراقات، من السلالة نفسها، سلالة الجنون الصوفي، وخطر لي أن أنقل شعره إلى العربية. غير أن الصعوبة التي واجهتها في نقله والتي اضطرتني إلى أن أرجئ عملي، أتاحت لي مزيداً من تفهم تجربته» (١٣). ولا غرو أن يرد هذا المقطع ضمن دراسة تحمل عنوانا دالا: رامبو مشرقياً، صوفياً! إن أدونيس يرسم بذلك شجرة أنساب الشعراء الكونية، حيث لا الشرق شرق ولا الغرب غرب!

وإذا كنا رأينا مع كلود ستيبان كيف أن الشعراء لا يفضون بأسرارهم إلا لبعض المترجمين، نرى كذلك أن بعض المترجمين لا يترجمون إلا لبعض الشعراء دون غيرهم. وقد يكون هذا أيضاً جواباً عن ذلك التساؤل لماذا يختار شاعر أن يترجم لشاعر آخر؟

لنستمع إلى المهدي أخريف وهو يقول إنه ابتلي بالنزوع البيسوي وكان لقاؤه ببيسوا ضرباً من القدرية المحتومة في بداية الثمانينات وخاصة في التسعينات حيث توثقت الصلات وانتقل من مرتبة التلقي والاتصال إلى مرتبة الحوار والتماهي عبر الترجمة التي كانت بالنسبة إليه الصيغة المثلى لترجمة أعمق، ترجمة الشغف الروحي والتواصل العرفاني اللذين كانا قائده في التجربة كلها (١٤). ويقول أيضاً عن ترجمته «كتاب اللاطمأنينة» للشاعر نفسه في حوار مع الشاعر ياسين عدنان: سيكون من قبيل المجازفة والتجني أن يتصدى مترجم لنقل عمل إلى العربية من دون معرفة عميقة وشاملة بالعمل الإبداعي والظروف التاريخية والنفسية لمؤلفه، ولا أخفيك أن ترجمتي ليبسوا كانت في الحقيقة تتويجاً لعلاقة شعرية وطيدة امتدت لسنوات طويلة. كانت صاقته قد تمكنت مني تماماً حينما بدأت أترجم نصوصه الأولى، فعبر ترجمته، كنت أحاول خلق امتداد لذاتي الشعرية عبر ذات شاعر آخر هو أحد مبدعي هذا القرن بلا جدال»(١٥).

هكذا وكما نصح بورخيس القراء بألا يقرأوا إلا الكتب التي تعجبهم، كذلك يفعل مترجم الشعر، فهو لا يقبل إلا على ترجمة الشعراء الذين يحبهم، من هنا ألفاظ الشغف والعشق والحب وغيرها التي تطالعنا في كلامهم عن الترجمة. يقول مصطفى القصري: «أنا أترجم تبعا لما تمليه علي قناعتي، وما يرضي ذوقي وما يمكن أن تنجم عنه فوائد جمة» (١٦). ويقول عن ترجمته للشاعر طاغور: «بما أنني أعجبت بالشاعر الهندي بندرانا طاغور، بادرت إلى محاولة التعريف به، ونشر نماذج من إنتاجه الفكري والأدبي في صفوف الأجيال الصاعدة التي نراها تصول في متاهات الأدب السخيف وعودتي في بداية التسعينات إلى طاغور هو تنبيه للأجيال الصاعدة إلى الأدب الرفيع ودعوته إلى

السباحة في الأجواء السليمة واستنشاق الهواء النقي»(١٧). ولنتأمل أيضا التقديم الذي وضعه الكاتب التونسي الصادق مازيغ لترجمة مصطفى القصري ديوان بودلير Les fleurs du Mal بعنوان «زهور الألم»: «إن الشعر على أيدي أمثال بودلير يتحول إلى عمل بديع خلاق تنصهر فيه الأحاسيس وتكتمل في أثنائه التجربة وتتجسم الحقائق الخفية عن ذوي المدارك السطحية. لا غرو إذن أن يكون عشاق بودلير والمولعين بأدبه هم الذين توافرت حظوظهم في فنون اللغة وميادين الفكر والأدب معاً. ولا عجب أن يعنى به أخونا مصطفى القصري، وهو الذي تنوعت ثقافته الإسلامية والإنسانية عامة، واكتملت أداته اللغوية وامتلأ، وطابه آداباً خالصة جنية الثمار. إن بودلير في حساسيته ومناهجه البيانية واتجاهه الذوقي لذو قرابة خفية من شعراء الشرق بين عرب وفرس. وهو في نزعته الصوفية التي ربما اصطدمت بنزعات عصرية أخرى وتكاملت معها، لحري أن يلفت انتباه مصطفى القصري ذلك الأديب المسلم والعربي الصميم الذي اتسعت مداركه لتفهم وتذوق الأعلام المتأخرين للشعر الغربي من أمثال بودلير وسان جون بيرس وبول فاليري» (١٨). لنلاحظ كيف يعمد بعض النقاد إلى نسج الروابط ، ومد الأواصر ، وبناء السلالات الشعرية حد التماس نسب فكري بين مصطفى القصري الأديب المسلم وشارل بودلير الشاعر المشاغب! إن واضع المقدمة رجح هنا الارتباط الظاهري على حساب الارتباطات الشعرية التي تتعالى على التصنيفات العقدية الضيقة، خالقة تواشجاتها وسلالاتها الوثنية! رغم أن مصطفى القصري يقر بوجود وشائج من طبيعة شعرية فنية بين الشعراء كما يدل على ذلك قوله: «وكعادتي أقدم النص الأصل والنص الهدف متقابلين حتى يقارن القارئ العربي بينهما ويدرك ما تتمتع به كل لغة من خصوصيات في الترتيب والمبنى ويتأكد من وجود مشاعر موحدة ومشتركة رغم وجود اختلافات ثقافية وحضارية، فلو قرأ ملارميه لأبي تمام سيكتشف فيه أخا يعبر عن الأحاسيس نفسها رغم اختلاف الجانب العقدي والإثني» (١٩).

وامتداداً لمجموعة الدوافع السابقة التي تجعل شاعرا عربيا ما يترجم شاعراً آخر (خرق بعض إلزامات الشعرية العربية القديمة، شعور الشغف والتواطؤ، توسيع السلالات الشعرية وخلق الامتدادات الفنية..)، نصادف أيضاً البحث عما سماه شرف الدين ماجدولين في ورقة العمل المؤطرة للجلسة النقدية في محور «الشعر المغربي المعاصر ورهانات الترجمة» (٢٠) «النص الإنساني الأكبر العابر للثقافات»، وما سماه عبد الغفار مكاوي «الوحدة الإنسانية المشتركة الكامنة خلف الاختلافات الصوتية بين اللغات»، وما يطلق عليه مصطفى القصري اسم الفطريات الإنسانية. فلنحاول أن نحلل هذا المفهوم في علاقته برهانات الترجمة الشعرية.

يحيلنا هذا المفهوم على ثنائية أشبعت درساً وهي ثنائية الإمكان والاستحالة في مجال الترجمة عموماً والترجمة الشعرية خصوصًا. لن نخوض من جديد في هذه القضية، ولكن يجدر القول مع ذلك إن الإقرار بوجود كليات ما يبقى في كل الأحوال هو المدخل إلى التسليم بإمكانية الترجمة، على الأقل نظرياً، لأنها موجودة فعلاً وممارسة! بيد أنه ينبغي التحرز من اقتضاءات هذه الرؤية رغم إغرائها الظاهري.

من أبرز المنظرين في مجال الترجميات الذين تناولوا هذه القضية، المترجم الألماني والتر بنيامين في مقالته الشهيرة «مهمة المترجم»، وهي في الأصل مقدمة الترجمة التي أنجزها لديوان بودلير «اللوحات الباريسية». يرى بنيامين أن كل نص يتضمن عناصر تجعل منه قابلا للترجمة. وهذه القابلية للترجمة هي التي تضمن بقاءه عبر النقول المختلفة. ومن جانب آخر، فإن هذه الخاصية، تجعل كل ترجمات هذا النص باللغات المختلفة تلتقي فيما بينها بعلاقة قرابة، تجعلها تتجاوز اختلافها. بيد أن الارتباط ليس مرده التاريخ وإنما القصدية. فكل لغة تتجه إلى هدف لا

يتحقق إلا باجتماع اللغات بعضها إلى بعض وتكاملها في أفق اللغة الخالصة. ومهمة المترجم هي أن يحرر هذه اللغة الخالصة من إسار اللغة المنقولة والنصوص الواردة بهذه اللغة المنقول إليها (٢١).

ينتقد بول ريكور هذا النزوع إلى ما يدعوه بالكلية الخالصة القائلة بأنه «خلف تعدد اللغات توجد بنيات خفية تحمل إما آثار لغة أصلية مفقودة، على الإنسان أن يبحث عنها، أو تتمثل في سُنن قبلية وفي بنيات كونية، أو كما يقال، بنيات متعالية يمكن إعادة بنائها. إن فكرة اللغة القبلية فكرة نادى بها القبلانيون سابقاً. وقد أثمرت أحياناً ثماراً سامة من قبيل القول بلغة آرية مزعومة أبانت عن تفوقها عبر التاريخ. وهي أثمرت أيضا رؤية أخرى عند والتر بنيامين في حديثه عن لغة خالصة وكاملة تمثل الأفق الماسوني للترجمة» (٢٢). وهو تقريبا الانتقاد الذي وجهه طه عبد الرحمن إلى هذا النزوع نحو اللغة الخالصة، عندما بين أنها تستند إلى مجموعة من المعتقدات، وخصوصاً معتقد نزول المخلِّص «وهو معتقد يجعل الانسجام يعم بين الألسن، كما يعم بين موجودات العالم بعد أن يتواصل نمو هذه الألسن إلى حين ظهور هذا المخلِّص» (٢٣). مقابل هذه الرؤية التي قد تثمر أحياناً ثماراً سامة كما يرى بول ريكور، إذ تفضي إلى الاختزال والمشابهة المستنسخة، أو تؤدي إلى خلق هوس البحث عن لغة كاملة كما بين ذلك أمبرتو إيكو في كتابه «البحث عن اللغة المثلى في الثقافة الأوروبية» (٢٤)، يقودنا أكتافيو باث إلى تمثل جدلية التمايز واللقاء بين الثقافات انطلاقا من منظور مختلف. يطرح أكتافيو باث جدلية الاختلاف والائتلاف ضمن تصوره لعملية الترجمة التي «لم تعد تسعى إلى إظهار هوية البشر القصوى، ولكنها غدت وسيلة لنقل ضروب تفردهم. لقد كانت وظيفتها فيما مضى، الكشفَ عن التماثلات القائمة فيما وراء الاختلافات؛ والآن أصبحت تبين أن هذه الاختلافات غير قابلة للتجسير، أتعلق الأمر بغرابة المتوحش أو غرابة الجار الأقرب إلينا مسكناً» (٢٥). وقد يبدو كلام أكتافيو باث مدعاة لليأس، لأنه يبعد المترجمين والشعراء عن ترجمة بعضهم لبعض، بيد أنه يعود للقول: «رغم كل ما سبق وقلته، فالناس لم يكفوا عن الترجمة، وحري بهم أن يترجموا أكثر فأكثر، ولا سيما الشعر الذي يصر الكثير من المفكرين على القول باستحالة ترجمته» (٢٦). تنشأ إمكانية الترجمة الشعرية في نظر أكتافيو باث عندما ندرك أن العمل الحقيقي للمترجم لا يقوم على اختزال التمايزات ولكن، عكس ذلك، على إبراز كل ما يشهد في جملة أو صفحة أو بيت شعر، على وجود غيريتها المتمنعة، وبالتالي ثرائها الأصيل. ولنستحضر من جديد زجاجة موقف سيلين في هذا الصدد. بعد أن ذكر هذا الشاعر بأن الشعر لا يتوجه إلى قارئ معين، ذهب إلى القول: «إن هذا الفن الأدبي لا يسعى إلى إقامة حوار ما أو تحقيق تواصل عبر تبادل مضامين دالة ومحدودة، بل إنه ببساطة عملية مصافحة بالأيدي بين شخصين يفضي كلاهما إلى الآخر ببعض أسرار حياته وببعض تقلبات مصيره» (٢٧). لربما كان سيلين ينتقد هنا طابع الابتذال الذي أصبح يسم ألفاظ الحوار والتواصل والاختلاف وغيرها من الكلمات، فشرع يوعز للشعراء والمترجمين –رغم أنه يقول باستحالة ترجمة الشعر– أن يمنحوا هذه الكلمات مدلولات أخرى، داخل ما يسميه المترجم الألماني شتيفان فايندر مطبخ الشعر، حيث يغدو المترجم طاهياً يحسن تبتيل الكلام (٢٨).

وبما أن صورة زجاجة سيلين المحملة شعراً هي التي افتتحت هذا العرض، فإن خاتمته أيضاً ستكون مع صورة، ولكنها مأخوذة عن نيتشه. لاحظ هذا الفيلسوف أن الإغريق استطاعوا أن يهضموا الثقافة الحية لشعوب أخرى، وإذا ما استطاعوا أن يوغلوا في البعد إلى هذا الحد، فذلك لأنهم عرفوا أن يلتقطوا الرمح من حيث تركه شعب آخر، لكي يلقوا به إلى أبعد(٢٩). ونتساءل: إلى أي حد أفلح الشعراء العرب وهم يترجمون لشعراء آخرين في التقاط رمح نيتشه والرمي به أبعد فأبعد؟ ■

الهوامش

١- Violence dans la traduction poétique, Violence et traduction, actes du colloque, Sofita, 1995, p. 220.

٢- عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجبل، ج١، ص٧٥، ١٩٩٦.

٣- Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1986), Modes de pensée, Modes d'expression, Table ronde, Actes Sud, p. 67, 1987.

٤- عبدالرحمن المؤدب.

٥- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج ٣ الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط١، ص. ٢١٠.

٦- عن هنري ميشونيك، نفسه، ص ٣٥١.

٧- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ج ٤ مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، ص. ١٧٦.

٨- نفسه، ص-ص. ١٦٢-١٦٣.

٩- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص- ص. ٨٦-٨٧

١٠- مجلة بيت الشعر، باب يوميات، ع٢، خريف ٢٠٠١، ص. ١٥١).

١١- عبد الغفار مكاوي، مجلة الآداب، مرجع مذكور، ص. ٩٣

١٢- Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire, Travail du traducteur: territoires, frontières et passages, op. cit., p. 27.

١٣- (أدونيس (علي أحمد سعيد)، رامبو، مشرقياً، صوفياً، مجلة مواقف، ع ٥٧، ص. ٣٠.

١٤- عن نص تغطية حفل توقيع ترجمة بعض قصائد «فيرناندو بيسوا» بالعلم الثقافي، ٢٤ ماي ١٩٩٧.

١٥- عن حوار أجراه ياسين عدنان مع مجموعة من المترجمين وصدر في موقع www.jehat.com.

١٦- عن حوار مع مصطفى القصري أنجزه محمد الداهي، الملحق الأدبي للاتحاد الاشتراكي، ١٣ أكتوبر ٢٠٠٠.

١٧- نفسه.

١٨- عن مقدمة زهور الألم لشارل بودلير، ترجمة مصطفى القصري، منشورات مرسم، ١٩٨٩.

١٩- نفسه.

٢٠- ضمن ورقة العمل المؤطرة للجلسة النقدية في محور «الشعر المغربي المعاصر ورهانات الترجمة»، التي تخللت أعمال مهرجان شفشاون للشعر المغربي الحديث، الذي نظمته جمعية المعتمد بن عباد أيام ٧,٦,٥ أبريل ٢٠٠٤.

٢١- أنظر العرض الذي قدمه طه عبد الرحمن لتصور والتر بنيامين وأيضا النقد الذي وجهه له في: فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥، ص-ص. ١٠٦-١٠٧، وأيضا ص-ص. ٦٧-٦٨-٦٩، و١٢٣.

٢٢- Paul Ricœur, Le paradigme de la traduction, Esprit, 1999, p.

٢٣- فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة، مرجع مذكور، ص٦٩.

٢٤- Umberto Eco, La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne, traduit de l'Italien par Jean-Paul Manganero, Ed. Seuil, 1994.

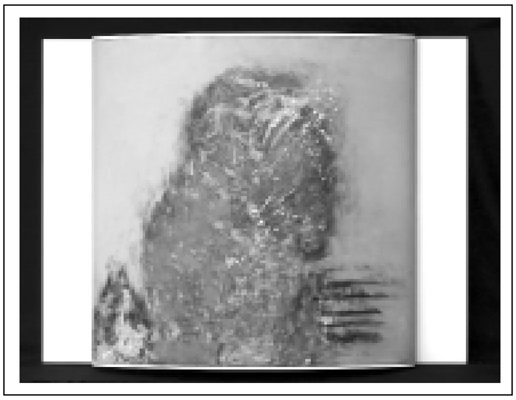
٢٥- Claude Esteban, in Le travail du traducteur: territoires, frontières et passages, op., cit. p. 42.

٢٦- Ibid., p. 43.

٢٧- نقلاً عن: La traduction et l'identité de l'œuvre selon Céline, Violence et traduction, op., cit., p. 163.

٢٨- مجلة بيت الشعر، باب يوميات، مرجع مذكور، ص. ١٥٢.

٢٩- نيتشه (فريديريك)، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ترجمة سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٣، ص. ٤٠.



مجموعة قصائد

سامي مهدي *

ليل طويل

ثم ليل طويل
ثم بعل قتيل
ثم جرح و ملح و ظل بخيل
ثم خبز يضرج بالدم والدمع
يأكله المدعي والذليل
ثم جيش من القمل في رأس راع عليل
ثم نجم هوى وتحطم
ما زال يوقن أن شظاياه تكفيه
كيما يكون الدليل
ثم نوح يحاول أن يصنع الفلك
من خشب المستحيل.

أي فلك ستصنع يا نوح هذا الزمان ؟
ومن أيما خشب نخر ودهان ؟
وماذا ستحمل فيه،
ومن ذا ستحمل،
ان فسدت كل نفس،
وسار الفساد إلى كل شيء،
ولم يبق زوجان إلا على ريبة أو هوان ؟

وإلى أي ريح تسلم يا نوح هذا الشراع ؟
وعلى أي موج من النار والقار
ترتاد أفق الوعود ؟
وإلى أين تمضي وما من جديد
في انتظارك حتى تنازل من أجله
وحش هذا الصراع ؟
أستأتي بما لم يعد به نوح القديم،
أم ستهوي مع الفلك في طبقات الجحيم ؟

---

* شاعر من العراق.

● اللوحة للفنان **الشيخ راشد الخليفة** / البحرين.

زمن لا مآل له في الزمن
وطن لا مكان له في الوطن
ويد حرة لا ظهير لها في الرياح
وجناح يرفرف في الأفق دون انفتاح
وفم مورق مرتهن.
أيهذا الوطن
امحنا فيك واكشف لنا سبلا
غير هذا العفن،
فالجراح
أخذت تتقيح
والموت صار يلوح عن كثب بالكفن.
أيهذا الوطن
أنت نوح الذي يصنع الفلك من لحمه
لا سواك
أنت من ينبغي أن يضيء لنا
كي نرى نحن أنفسنا ونراك
أنت من ينبغي أن يعود بنا من هناك
أنت من ينبغي أن يطهرنا بدم جارف
ويزيل الدرن.

ثم ليل طويل
ثم ضوء قليل
ثم صبر جميل
إذا كان ثمت ما نتعزى به
في انتظار البديل.

أيلول ٢٠٠٣

نشيج الحملان

القضية يا صاحبي
هي أن الحمل
لن يكون سوى حمل،
وسليل الجمل
لن يكون سوى جمل،
تلك معضلة ؟
وهي معضلة،
فالمكان مكان
والزمان زمان
والذئاب لها كل حصتها
من رؤوس أصابع رجليك
حتى المقل.

والقضية يا صاحبي
هي أن الخراف التي تعبر النهر
تؤكل،
أما الذئاب
فليست تفرق بين فرائسها
فهي تغرز أنيابها الزرق
في ما يصادفها في الشعاب،
حملا كان أم رجلا،
وهي تلتذ أكثر
حين تكون الفريسة
من هو في ذاته بطل
أو سليل بطل.

كان جدي يقول لنا :
«انهم نسل قابيل»
أما أبي، وهو يضحك من قوله،
كان يسأل عمن تسلق نخلته من أقاربه،
أو نزل،
لا ليفوز بها بعده،
بل ليمدح ايثاره
ويشيعه بدموع الأمل.
ولكنه، كأبيه،
قضى غيلة،
حينما مزقته ذئاب الجبل.

القضية يا صاحبي
أننا فقراء،
حييون،
أنيابنا هشة،
واذا ما أكلنا
أكلنا عظاما ولحما،
فنحن طريون حتى الأظافر،
نحن شهيون
منذ الأزل.

تشرين الأول ٢٠٠٣

زيارة غامضة

في آخر النهار
في لجة من لجج الغبار
لاحت لنا عن بعد أطياف
كشجر الخريف
واقتربت شيئا فشيئا
فعرفنا أنهم رهط من الأسلاف.
كانوا بلا خيل ولا سيوف
يمشون في بطء وفي ارتياب
بأرجل تخبط خبط الجمل التائه في التراب.
وفجأة توقفوا لما رأونا نطفيء الحريق
وانتبذوا ركنا لهم في مفرق الطريق
وانشغلوا عنا بأمر غامض،
فلم نكن نسمع إلا لغط الكلام
ولا نرى إلا إشارات إلى خرائب المدينة الشعثاء.
كانوا يشيرون بأيديهم وهم وقوف
كأنهم ينتظرون حدثاً، أو أحداً يأتي من السماء.
فما الذي جاء بهم في هذه الأيام ؟
وأي أنباء لديهم غير ما نعرف من أنباء ؟

وحينما نادى منادينا : هلموا أيها الأحباب
تجاهلوا النداء،
وواصلوا الكلام والعزوف
عنا، كما لو أننا أغراب.
عندئذ ضقنا بما فينا من الفضول
والخوف من كمائن المجهول،
فسار منا نفر إلى هناك حيث يلغطون
لكنهم، لما رأونا، سكتوا،
تحجروا كأنهم أنصاب

لا تسمع السؤال أو تنطق بالجواب،
لولا التماع نابض في حدق العيون
ينم عن غيظ وعن ظنون.

ترى أغاضبون هم ؟ وممَ يغضبون ؟
وأي سر كتموا عنا ويكتمون ؟
أراعهم ما كان من قتل ومن خراب ؟
أم أنهم يخفون أسباباً سوى ذلك من أسباب ؟

وبينما كنا حيارى نردف السؤال بالسؤال
والاحتمال الغامض الصعب بالاحتمال،
تفرقوا،وانصرفوا عنا كما جاءوا بلا أشعار
وأخذتهم لجة أخرى من الغبار.

٢٠٠٤/٣/٢٥

عهد الأسرار

ساعياً وحدي إليها،
وطريقي
غير ما يعرف غيري من طريق،
وأنا فيها بلا نجم
ولا زاد
ولا أي رفيق،
غير سر في دمي أمخضه مخضاً
وأبقيه مضيئاً في عروقي.

لست لقيه
من لقى عهد قديم.
لست دميه
في يدي صانع ألعاب لئيم.
فأنا أعرف من باع،
ومن منه اشترى
بيت اليتيم.
وأنا أعرف أن ليس وراء الغيم فردوس،
ولا بين السديم
عالم أكمل
أو أجمل
من هذا الجحيم.

ما الذي أشهده الآن
سوى ذئب بجلباب مسيح ؟
وحواريين هم حفنة عشارين
لا شأن لهم في برء أعمى أو كسيح،
وفريسيين، أولاد أفاع،
وكلاب
تنهش الآتي والغادي
والميت والحي
وتشتم التراب
وهي تقفو أثر الأبرار
من باب لباب ؟

ما الذي أشهده الآن
سوى هذا الخراب ؟
دارة سيدها الموت
وناعيها الغراب
وجنود يقطعون الطرقات
ودم يستصرخ الله فتعيا الصرخات
ورؤوس عبئت في محض أكياس
وسيقت زمراً في عربات

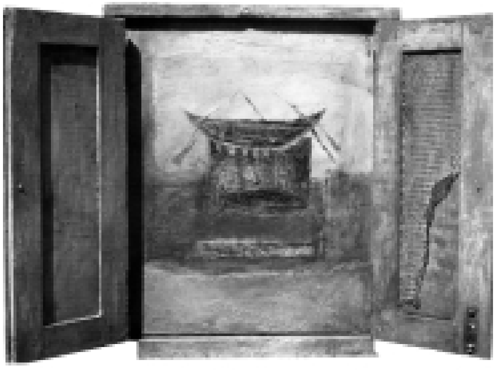
ليس يدري أحد أين ستلقي حملها
ومتى تحصى الضحايا وتعد الوفيات.

ها هو الأفق لهيب ودخان،
و غد أعمى
وتيه في دياجير الزمان،
والرهان
عرس خصيان
وبيت من بيوت العنكبوت
وزرازير إذا طارت تموت
ومضيف خبزه خبز زؤان.
ها هو الأفق
يد تلوى
وتأريخ يهان.

لست عرافاً،
ولا صاحب رؤيا أو طريقه
أو حكيماً باحثاً خارج هذا الكون
أو في النفس،
عن معنى الحقيقه.
أن نفسي،
أنا عهدي مع أسراري
وأهوائي الطليقه،
فليكن سر الخليقه
ما يشاء الله،
فالأرض هي الأرض
ولا أرض سواها،
واذا ما تاه فيها الناس،
أو زاغوا،
تحصنت بنفسي وذراها

واخترقت الظلمة العمياء كالسهم
وجاوزت مداها.

كانون الأول ٢٠٠٣



دغل الصباح

علي الشرقاوي *

يد تمتدُّ
كالتاريخ يحفرُ في مدى الجغرافيا
نارا تراكعَ تحت هودجها بريقُ مفازةٍ
غزلت هواها في صباح السدّ
يدٌ تمتدُّ في جسدِ الغرابةِ ،
لونُها شهقٌ صباحيٌّ ، ملامحها
فضاءٌ عامرٌ كالوحش
بين مجرة الرعشات بثّرَ دهشةَ الاثمدّ

مخلوقاتك
في ماء اللحن المتعدّد
او بين فضاء الصوت المتجدّد
أو حين تغامر في رحلة ما لا يفهمه تاريخ الممكن
أو جغرافيات اللحظة
ها هي تعتمر اللفظة، من ضفة أحلام الألف المقصورة
حتى إيقاع النقطة، كالإبريسم تركضُ لاهثةً،
كالطلسم
تحلم أن ترسم تاريخا آخر للجدران المائية
ها هي تحجل كالريح و تحلج قنديل الفتنة
في ظلمة أسرارك
لن تعرف فعلا قزحيا إن لم تسألها
لن تكشف طعم الغبطة ان لم تشرب لحن جداولها
اطرح مخلوقاتك يا قديس الفوضى
في دائرة اليوم الثامن
اطرح مخلوقاتك
اطرحها مثل أصابع برج القوس ترج خلايا العذراء
الكاهن لا يخشى صبح الأفعى
وأنت ...

يدٌ تمتدُّ
في دغلٍ سماويٍ توّهج بالغرابة .
هل كلام الضوء غير كواكب الوجدان
ترسم دهشةً في مائها يتنوّع المشهد ؟

* شاعر بمن البحرين.
● اللوحة للفنانة **أمينة المصمودي** / تونس.

تأجج بالمهابة
هل غرام الماء غير الماء يركضُ
في بساتين الدماء و يقطف الألوان
من شجر تسلّقَ زحمة المعبدْ
ليس الامس المتخثر في ظل اللحية
غير غثاء الباكين على موت اللحن المطروق
وليس غد الموتى غير فضاء الغيب
تحرّك يا هذا
فعّل جملة مخلوقاتك
الآن
الآن
الآن

يدٌ تمتدُ
أصابعُها مجاعةُ طاقةٍ
ما عاد ينهضُ في سواحلها
صباحا طاعنا في حاضنات المدْ
يدٌ تمتدُ
في وهجٍ بوهيمي له شكل التفجّر بالعواء ،
له ثقافة حلمةٍ في حلمها تتحاور الأحراش ،
تنهض كالبياض الطفل عانق زرقة الأسودْ .

هي فتوى مدن المعرفة الأولى
سوّر حنطتها التابو بعد غروب صباح الأم
وغوّاها الوقت إلى رسم الحيرة في كهف البؤس
هي السالب في موجب توق المغناطيس
إلى فعل الارض وتشكيل فضاءات المغلق والمفتوح
وانت الباب الواسع
أنت الرقم الرابع
دونك لن تثمر سنبلة الدهشة
في ميناء الروح

يدٌ تمتدُ في مدٍ هلاميٍ .
من الاقدام في جبلٍ ملامحهُ نهارٌ طاعنٌ بالعشب ،
تصعدُ كالذئاب ، جريئةٌ كالبرق ، واثقةٌ بان الحرف
أطول فتنةً من كهرمانٍ جالسٍ في زعفران القبو
حالمةٌ برؤية قطرة الرؤيا
قبيل عوائها في ذبذبات الشهدْ .

ادخل
لترى شمسا خضراء القامة ،
زرقتها زورق برقٍ يصهل بالموج
و يفتح باب الكون إلى وحش الابدية
ادخل
لترى ما لا تعرفه الرؤيا
لتشمَ نهاراتٍ لم تتشكل بعد

يدٌ تمتدُ
في توقٍ الى صفصافة المعنى
تهزُ جذورَ قاع الصمت ، في بلحِ السماءِ ترى عصيرَ
مجرةٍ خضراء ،
يخرجُ من قميصِ الأرض، يلهو كالهواء الشاغر
الأطراف
شاغل صرخةً في مائها تشتد .

مخلوقاتٌ لا أسماء لها
تملك أسنان الميم وألحان القاف
تجر الكوكب من عظم الصاد إلى تخم السين
السببية
مخلوقاتٌ كحنان الكاغد
تتزاحمُ عند مصب القلب ولا تصل الشفتين
لماذا لا تطلقها كبنات الغيلم في رافد هذا العصر
لماذا لا تدهشها ؟

يدٌ تمتدُ ، ترجعُ للوراء ، تقول ما لا يدرك الإبهام
عن صبحٍ رصاصيٍ تجرّأ أن يغامر في بحار الشوك
يقطف بالخيال شعور الف مجرةٍ
في كهرمان الورد .

وردة لاكتمال الخرافة

حسن المطروشي *

مددٌ ..
و تخرُّ مسْبَحتي
تباركَ ياسمينكِ
ليتني جهة تحددها الحمائم
كلما شهقتْ
أضاءت هاهنا بدمي منائرُها
كساجعةٍ
نزحتُ إليكِ من شجري
تحاصرني البلاقع .. تارة أخرى أحاصرُها
و قد جفلتْ ظباؤكِ
لو تطيل عراكها الغجريَّ
أكملُ نصفَ معجزةٍ
و أخلعُ حزن باديتي القديمَ هناك في لغةٍ أغادرُها
مررتِ ..
رأيتُ أندلساً تخبئ شالها العربيَّ
تحتَ شجيرة في الروح
كم عبروا

و ظل يتمتم المتسكع الدرويشُ شاعرُها
و في الثلث الأخير من النشيج
تسيل أغنية البنفسج
لا قصائد تفتح الأبواب للغرباء
تنسحب المدائح و الملاحم
و المعلقة الأخيرة كالنخيل تفيض عن ورقي ضفائرُها

لماذا كلما اتسع المساء

تزاحمتْ شرفات أندلس ملائكة

و ضاقت بابن زيدون دوائرُها ؟

سأمكث للنهاية

ثم أرقب كيف سيدة

ستصعد وحدها ملكوت هذا القلب

كيف تمسد الغابات في شبابة ليمر طائرُها

سأرقب .. كيف بالأنثى / النبوءة

إذ تسافر في ارتباكات السنابل

و المساء يحط قبّرة على يدنا

إذا نطقتْ أساورُها

....

....

سأمكث .. و ارتقبتُ

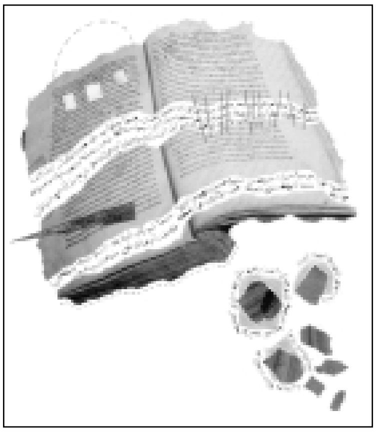
و كنتُ مرتجفا كسوسنة الغياب

و هاهي الآن الخرافة أوقدتْ نيران هيكلها

و ناقوسٌ يسبِّح للفراغ

و مقلتاي مرافئ رحلتْ بواخرها

* شاعر من سلطنة عمان.



تجليات طائر الذكريات

وفاء رزق السيد علي *

(١)

طقس لا أنساه يزاحم ذاكرتي ، يوم ذهبنا لزيارة قريتنا في (كفر الزيات).

القرية تشهر موتاها .. أعني ، أول ما يستقبلك مقابرها ، وكأن القرية تدعوك لتخلع أطماع الدنيا عند العتبة ، وتبسمل وتحوقل ، ثم تخوض في طرق من طين لازب ... كانت أمي واقفة كالنخلة في بستان مهمل ، وأنا أتأمل سرب زرازير يتبعها صقر أحمر كالمخبول...، وديك منتفش الريش ومنتصب العرف يعارك كلباً أعرج .. وصياح دجاجات يعلن عن بيض خبأه في أكوام القش .. طابور نساء قسم الله الجمال بينهن في العيون والشفاه والقامات يخطرن بخطى رشيقة وعلى رؤوسهن تمايلت جرار من الفخار تكاد تسمع رقرقة المياه داخلها على إيقاع كعوبهن .. خوار البقر السائب، ونهيق حمار يحمل أكوام البرسيم تساهم في عزف قصيد سيمفوني يتخلله أنين متقطع يصدر عن ناي احتضنته أصابع راع غاب عن العالم في قبلة عشق سحرية .. طعم الخبز الساخن ، ولهيب تنانير بيوت الطين ، ورائحة الطوب المحروق تساهم في فنتازيا من نوع خاص .. في حين امرأة تدعي الغجرية تروي أخبار الجنيات، وتقرأ ما سطر في الطالع من جوف قواقع بحرية وحصى ورمال .. أشجار التوت

---

* شاعرة من مصر.

● اللوحة للفنانة وحيدة **مال الله** / البحرين.

مبللة الأغصان وصلعاء كأفاعي رجل يدعي الدرويش ...، قطيع خراف تحرسه منسأة صبي أشعث في موسم جز الصوف ... إبريق الشاي الأسود يعلوه سخام في حجم قشور البيض المسلوق ...، الماء الطيني الأحمر يحتضن سجاجيد الرز الأخضر ..

قأقأة البط السارح يرجف تحت الأشجار تتقاطع في سمعي كنشيج رضيع ..

جرذان وقنافذ وصراصير ألمحها وأنا أمسح عن شفتي مرقا دسما بكثافة معجون الأسنان.......................

طقس لا أنساه يزاحم ذاكرتي ، لا أملك إلا أن أهواه .. لذا

ما زالت أمي - يرحمها الله - واقفة قدامي كالنخلة - رغم مرور الأعوام - في بستان مهمل.

(٢)

طقس لا أنساه يزاحم ذاكرتي .. يوم اختنق البدر هنالك خلف التلال، وراحت تلاحقه بالغناء الحناجر...، يحضرني زمن غابر كحزن نبي تغرب ، يجلس بين يدي ، ويشرب شاياً معي ، ويسحبني مثل طيف شفيف إلي حيث تطلق كل القرى روائحها في زوايا المكان ، وتطلق كل الطيور غناء الصباح البهيج ، وقوس النهار يصاحب صيحات ديك على سطح دار ..

وشدو العصافير عند النهيرات عبر صفوف الذرة والقصب ...،

أضم على الكوب كفي ...، أضم القرى والشوارع والناس ...، يحضرني العشق .. هذا الفتى القروي الشذي، يلقي علي زرع روحي المطر.. يقيدني بالأماني، ويرمي ثيابي إلى النهر ....

إذا اكتمل البدر خلف التلال ، وراحت تلاحقه بالنباح الكلاب ..

تبخر مثل الدخان زمان كحزن نبي..، فيهرب طيري المبلل بالذكريات ..

أروح أجمع أيامي الباقيات بحرص كما صائغ يلم بضاعته في المساء ، يرتل شيئاً من الأدعية .

مقامات

عبد الوهاب العودي *

من وحي الحب

للقططِ العَمْيَاءِ،
و لِلُقَطَاءِ،
و للأغصانِ المكسُوْرةِ،
و الوردِ الذَّابلِ،
و الغُرَباءِ،
و لي أيضاً
سأُغنّي الليلةَ أُغنيةً
من و حيِّ الحُبْ.

الدمعة

تهطِلُ كالشّعْرِ
فنعشقُهَا؛
عِشْقاً للشّعرْ.

القصيدة

تهطلُ كالدَّمْعِ
فنعشقُهَا؛
عِشْقاً للدَّمعْ.

أمي

هي طِفلَةٌ،
و حَدِيْقَةٌ،
هي نخلةٌ،
و قصيْدَةٌ،
هي قَطْرَةٌ بيضَاءُ
تغشى المُسْتَهَامَ بحُبِّهَا،
و هي السَّلامْ

فأعوذُ من لُغَتي
بدمعَتِها
و مِنّي
باحتراقِ ضلوعِهَا
شوقاً إليَّ
أحبُهَا!
و أحبُهَا!
و أحبُهَا جداً!

و هل لحبيبةٍ؟
أصفى من الكلماتِ؛
أنْ تُوصَفْ؟!
....
....
فلا كانَ الكلامْ!.

* شاعر ومترجم من اليمن.

أبي

كخيُّوطِ الضُّوءِ، يُدَاعِبُنِي
كالبَسْمَةِ يورِقُ ﮐﮯ وجْهِي
و أنا المَنْفيُّ بلا وطنٍ،
و المُعدَمُ؛ إلاَّ من وجهي
فسلامٌ يا ضوءَ عيوني،
و سلامٌ، يا ماءَ الوجهِ.

حبيبتي

من مَوْضِعٍ ﮐﮯ القَلْبِ
يأتي الحُبُّ

و من عبيرِ الزَّهْرِ،
و الشَّمْسِ الجَميلَةِ،
و الصَّبَاحِ البِكْرِ،
و الأحْلاَمِ،
و الأنْهَارِ،
و الدُّورِ الأليْفَةِ،
و الطُّفُوْلَةِ،
و الوجوهِ الخُضْرِ
تأتيْنَا القَصِيْدَةُ

و القَصِيْدَةُ أنْتِ
يا أحلى من الأحلى!
و يا أغلى من الأغلى!
ويا كلَّ البَشَرْ.

الأصدقاء

هُمُ العيونُ
و هل أعزُّ من العيونِ صَدِيْقَا؟!

الشِّعر

يكفيْكَ أنَّكَ قِبْلَتِي الأُوْلَى،
و فاتِحَتِي،
و نافذَتِي التي منها
اطلُّ على الوجودْ.

الألم

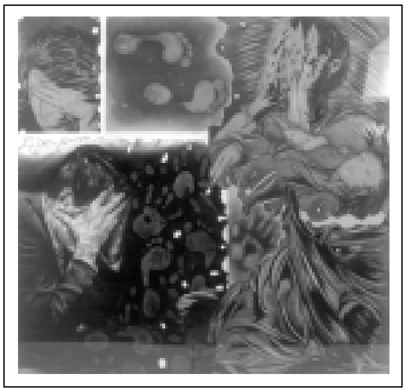
خُذْ بقلبي إليكَ!
و علِّمْهُ- يا صاحبي
كيفَ يغدو طَبِيْبَا.

الحزن

خَيْمَةُ الأنْبِيَّاءِ،
و دمعةُ مريمَ،
و الغارُ
نأوي إليهِ
إذا ما اقْتَفَتْنَا العواصفُ،
و اشتدَّ قيظُ السَّمَاءْ.

الخوف

ادنُ مِنْهُ!
و عانِقْهُ!
صافِحْهُ!
و اغسِلْ بمائِهِ عينيكَ،
و اغسِلْ بعينيهِ ماءَكَ
أو فانْهَزِمْ.



قصيدتان

خالد الخزرجي *

(١)

سقط اسمي سهواً

جاء اسمي محشوراً خطأً في تأريخ الأسماءِ
وسِّفر الخَلقِ وكنت / نسيّاً منسيّاً /
لولا أن مر على بيتي أعراب من باديةٍ
يغزوها رسلٌ ويثقفها وحيٌ
ويناد مها رهبانٌ..
اخبرني قلبي أنْ احفظَ أسماءَ الله الحسنى
والصّديقين واحتاطَ لغيبتهم كيما أبقى
ظلَّ الله على ارضٍ يزّاحم
حول مرافئها قرصانٌ

صار اسمي وشماً في ختم ملوكٍ
جابوا الآفاق وطافوا بحر السينْ
في ليلٍ اسحمَ مولودٍ في الحربِ
يشاغل لوعة فاتنتي!
وسقطت بساحِ رهانٍ مصلوباً
مثلَ مسيحٍ في أرض وطئتها
خيل وبغَتْ فيها امرأةٌ
كأسير فتوحٍ في زمن مهووسٍ
بالقتل وبالأفيونْ
سأرتل آيَ النورِ لأجلكِ أيتها المصلوبة
في جذعِ النخلة أسّاقَط تساقط
كالغيث بلادي أحمل وشمي فوق يدي

* شاعر من العراق.

● اللوحة للفنان **هيثم عبدالله أحمد** / البحرين.

أطوف في الآكام وأعلنَ بدء زمانٍ
يشرق من قلقي
أتوسد أحجاراً صمّاً وأنوء بوزرٍ
كنت أقاومه في سنٍ ماجنةٍ
وابرّر آثاماً احتجت إليها أعواماً
كي أبزغ من طيشٍ ومجونْ!

❖❖❖

سأنحر من عطشي جسداً يتقاتل في/ الطف/
حول رفاتِ شهيدٍ ويستبسل الشرفاء
بأرضٍ يطهّرها الموت من دنسٍ
خلعتني العشيرة ، كنت أعرّي الحواةَ
واكشف سوءاتهمْ
إذ أسمّي الحروبَ خلاصاً
أكون الذي قادَ (روما) إلى حتفها
وأكون انتزعت جلود العصافير من زغبها
ورميت إلى النار زنبقتي
وأسمّي السماءَ بألوانها
والهواءَ بأثوابهِ وأسمي المطرْ
علقاً سوف ينمو ونطفة ماءْ
إذْ أسمّي الحقيقة معنى النشوءِ
فيقتلني الشّكّ يحزنني
أن أكونَ بمرمى خناجرهمْ وتداً
يتسلّى الصغير به والكبيّر
وأسّمي الكلابَ بأسمائها
واللصوصَ بأوزارها
وأقول الذي لايقالْ

❖❖❖

لماذا الكلام يحجم شكل البلاد ؟
لماذا الحروب هي اللغة السائدة!
لماذا يدّجننا وحّي عرافّةٍ تتسلى بغيبٍ
وترسم أوهامَها في رذاذ الخرافةْ
وتطحننا برقاها وتمضغنا لذةً بائدةْ
لماذا نغّير طبّعَ الطيورِ ونلبس ثوبَ الخيالْ
لماذا تسيّرنا لمحاق الضلالْ
بلادتنا الساخرة ؟!
لماذا العذاب لشيخوخةٍ ماكرة ؟
لماذا نبكّر للموت قبلَ الأوانْ
وننضج بعد فوات الزمانْ
ونقبع خلف جرائرنا إذ
نشاكس أيامنا البائرة
وتعقم فينا الحياة
ونجترّ ما تحفظ الذاكرة !..

(٢)

خربشات على الحجر

-١-

فوق نافذتي..
يسهُر الليل والريُح مائدتي
وتنادمني نجمة من رمادْ
بينما التبغ يمضغ أوردتي
والكوابيُس تحملني ما وراء البلادْ
وأنا والتي تيمتني بفاكهة الجسد المشتهى
يتقاذفنا الموج، نبحرُ في عتمةٍ
والبلادُ شظايا
وقراصنةٌ يحلبونَ دمَ الأمهاتِ السبايا
وأرى وطني يتوسَّدُ جمرتَهُ
مثلَ طفلٍ ويشربُ دمعتَهُ
ويناْمُ..
كنت أسمع مذياعَ (أمتنا العربيةِ)
يثقبُ اذانَنا بأناشيدهِ الباردةْ
أسمعُ الريحَ تُعْوِلُ في الطرقاتِ
فتأخذني الصرخةُ الراعدةْ.
فدعوا الأسئلة
فأنا وحبيبي القمرْ
جثتانِ على مقصلةْ

-٢-

يوم قلت لهم
وطني مثخنٌ بجراحِ عصافيرِهِ
غرزوا في ضلوعي نصالَ خناجرِهِمْ
وانتفضتُ، خرجتُ على بيعةٍ ضيَّعتني زماناً،
دمي يشهدُ الآنَ والأرضُ تشهدُ، كلُّ عظامي تشهدُ
كلُّ السياطِ التي حفَرَتْ في يدي وشمها
كلُّ قطرةِ جرحٍ ستشهُد:
هذا الفتى القرمطي بكثّهُ السيوفُ
بكتهُ النجوُم وظل يغامرُ. مستبسلاً
بهوى وردةٍ نازفةْ
سرقوا منه تاريخَهُ ونياشينَ أمجادِهِ الوارفةْ
رسموهُ كما في متاحفهم خيمةً من ترابْ
باتَ يحرسها النملُ يرتعُ فيها الذبابْ
حوَّلوهُ إلى باحةٍ لاحتفالِ قراصنةٍ
وجيوشٍ ذئابْ
وظل يغامر بالروح تسكنهُ العاصفةْ
في غدٍ سوف يرجفُ بالراجفةْ

❖❖❖

في التواريخ نقرأُ:
كان يقاوم لَجّبَ السيولِ
ورهطَ الخيولِ، وكانْ
سيداً بفتوحاتهِ
حين فرّقَهُ الخائنونْ
بين مومسةٍ يتهافتُ حشدٌ
من الأمراءِ على بابها
وطاغيةٍ ينتقيه نديمَ لياليهِ
يشربهُ كأسَ خمرٍ معتقةٍ
ويعلّقهُ بين كفّيهِ مسبحةً
في الصلاةِ ويهجرهُ حين يضجرُ ندمانَهُ
وطني الطفلُ ينشجُ عبر إسطوانةْ
يتغنى بها العاشقونَ ويحفظها الصّبية الفقراءْ

يتقيّأُ أيامَهُ العاقراتِ ويدفنُ أوجاعَهُ النازفةْ
قايضوهُ بكسرةِ خبزٍ وباعوهُ جاريةً في المزادْ
صار مبخرةً في نراجيلهم وحكايا ندامى السلافةْ
صار نكتةَ خادمهم وحديثَ خرافةْ
صار في كتبِ الغزلِ العربيِّ رُقَىً
وأحاجيَ تسليةٍ ولُعَبْ
لم يزلْ يتزيّا بأقماطهِ
والسبايا نساءٌ يلدْنَ العَجَبْ
وأرى وطني فوق خدِّ الثرى
دمعة مالحةْ
ووجوهاً يبعجها الحزْنُ
يرسمُ حول أخاديدِها غيمةً كالحةْ
وأرى الطرقاتِ مدَجَّجَةً
بالسكاكينِ والعَسَس الآبقينْ
وهذي البلادُ تصادرُني
في الصباحِ وعند المساءِ
تقاتلُ أرحامَها
أتوسَّلُ بالطرقاتِ أسائلُها
عن رفاقٍ قَضَوْا عِشْرَةَ العمْرِ والذكرياتِ معي
لا أرى غيرَ وشْمٍ على كفِّ أمي
يؤجّجُ في مخاضِ الزمانِ القديمِ
وتوقظني غضبةٌ جارحةْ:
أولَمُوا في احتفالِ الليالي لهمْ
موكباً وحشوداً من القتلةْ
وخناجرَ من لحْمِنا
والبلادُ ظلامْ
مُجْدَباً كانَ ذاكَ الزمانُ
وسيّئةً كانت المرحلةْ
والنبوءاتُ مَحْضُ كلامْ
فدعوا الأسئلةْ
فأنا وحبيبي الوطنْ
جثتانِ على مقصلةْ
ودعوني غداً سوف تكتملُ المرحلةْ

نصوص في العشق

عبد السلام بن ادريس *

(١) في الشباك

وقعت في شباك الحب
و صرت أنتفض
كسمكة صغيرة تطلب النجاة.
لا الصياد يجذب الشباك فتموت،
و لا هي تعرف الخلاص فتحيا.

(٢) ضياع

ضيعني الحب..
حبك.
ضيعني العشق..
عشقك.
أأبكيك، أم أبكي الحب؟
لن أبكي الحب
بريء هو الحب منك.

(٣) اغتيال

رصاصة حبك
اخترقت قلبي،
فنزف الجرح عشقا..
و ساح دمي وردي اللون لا أحمر!

(٤) القصيدة والأمير

تزوجت الأمير
و تزوجت القصيدة
أهداك الأمير قصرا..
و أهدتني القصيدة عمرا.

(٥) نداء

ضعي رأسك على كتفي،
كي تمطر السماء.
فالأرض يباب
هجرها الفراش و اليمام.
تعالي،
تعالي أقبل هاتين الشفتين
كي ينبت العشب
كي يعود الخصب و النماء.
صوت الفؤاد يناديك
همس الشوق يناجيك
فيا تنهيدة الروح، لبي النداء.
أنت الحبيبة.. أنت الحياة..
أنت كل الرجاء.

(٦) موت جميل

كم مرة انتحرت
في عينيك..
كم مرة مت
بين ذراعيك..
لم أعد أدري
و لم يعد بوسعي
إلا أن أسلم لك الروح
كلما التقيتك.
فأرجوك إذن،
أرجوك حبيبتي..
أن لا تقبضي روحي
دفعة واحدة
دعيني أتلذذ قليلا
بسكرات موتي الجميل.

* شاعر من المغرب.

الأرضُ أخرى، يابسةٌ

جهاد هديب *

الذين مرّوا كطائرٍ تَرَكَ الأثرَ لا يدلُّ إلى هيئةٍ أو جهة،
ثم أقاموا في بياضٍ يّصِلُ الأرض بأسفلها وموتاً بالذي
يسبقه ؛ الذين منذ الوحشة استطالت أعشابُها وتأجّلَ
الكلامُ ثم صاروا سمكاً في بحر
الآتون من جبال دائخةٍ أسكرَها الضبابُ
هبّوا في النسيان كذكرى

١

العتمةُ عندما اشتدّتْ إلى حُلْكَةٍ عثروا على وجهها ثمّ نبَحوا فيه . ما تذكّروا سبباً لذلك . ما حدثَ وأشعلوا نارا أو تدفّئوا بالحنين . قد يخرجُ واحدٌ منهم يلقي حصاةً في بِرْكَةٍ ؛ يحبّون الدوائرَ تبدأُ من بعيدٍ ويحبّونها لو تنكسِرَ قريباً إليهم .

٢

كلمّا مرّتْ في أرضِهم شمسٌ مسحوا عنها البردَ والصدأ ثمّ قرعوا حجارةً في إثرها كي تسبَحَ ثانيةً .

٣

هناك
في الوعرِ الذي باتَ لهم
تتراءى صخرةٌ أمامَهم .

مرةً ، كانت امرأةٌ مالَ جذعُها . والآن ، كما لو أنّها الصرخةُ العارية .

٤

الذي خفقَ فيهم ؛ ذلك الغامضُ كرغبةٍ ما اسْتُدِلَّ اليها ها يخفقُ حولَهم .
وبينما جباهُهُم واضِحةً تنِزُّ ولهاثُهم يخلطُ أولَّ البكاءِ بظمأِ الذئبِ إلى عويلِهِ كانت نظراتُهُم تلثَهمُ نبعا تصعدُ إلى أعلى . يتربَّصونَ بجَلَبَةٍ قد تحدثُ ؛ كأنْ تُرى ، من الأسفلِ ، وهْيَ تطأُ عشباً تيبّسَ قدمٌ للتي ما أتوا على ذِكْرِها :
حياةٌ لها هيئةُ امرأةٍ تعرَّتْ للماءِ أو غزالةٍ تَرِدُ وربما أفعى انتابَها عطشُ
يا
ويلَها

إن أدرَكوها ثمّ جرّوها إليهم
لسوفَ
تَمْضُغُها
أياديهِم

* شاعر وكاتب من الأردن.



ما بعد السرد

بحث في تقانات الحكاية الجديدة

محمد صابر عبيد *

سلطة المنهج وقوّة الحكاية

انبرى المنهج في ظل رعاية مقولات الحداثة وإجراءاتها الفكرية والنقدية سلطةً بالغة التأثير، تدخّلت في صلب عمليات التفكير والنقد. ولم تكتف سلطة المنهج بذلك، بل توسّعت إمكاناتها وحدود عملها لتموّل إنسان العصر الجديد بشبكة من الموجّهات والتعزيزات، تساعده في إعادة صياغة رؤياه في الكون والأشياء، على النحو الذي يناسب طبيعة المنهج ويستجيب لآفاقه ومقرّراته.

وإذا كانت الحداثة بوصفها «ظاهرة تاريخية متطورة» (١) نجحت في وضع الحد التاريخي الفاصل لعصور الفكر البشري، فحشرت كل ما سبقها في خانة «ما قبل الحداثة»، ودشّنت عصرها الحداثي بمقولات ورؤى وقيم وتقاليد عصرت فيها مؤونة الـ «ما قبل »، وهضمتها وافتتحت بها فجراً فكرياً ومنهجياً ورؤيوياً حديثا، فإنها بحق «حركة الحركات» (٢) والبؤرة المركزية الحاسمة في تاريخ الفكري الإنساني، التي دفعت (رامبو) للقول بأنه «من الضروري أن نكون محدثين بصورة مطلقة»(٣) وحثّت (مالرو) على وصف الحداثة بأنها «متحف من الابتكارات الأسلوبية»(٤).

فالحداثة ـ على وفق هذا المنظور ـ حداثة منهج في المقام الأول، لذا فهي حداثة حداثات وحداثة مناهج تنطوي في الحقيقة على «مفاهيم مختلفة لاتحدّدها سوى جغرافية المكان. وما يقال عن المكان يمكن أن يقال عن الزمان»(٥)، وهذا ما يفسر القول بحداثة

* كاتب وأكاديمي من العراق.

● العمل الفني للفنان وليد رشيد القيسي / العراق.

أولية وحداثة بدائية وحداثة جديدة وما بعد الحداثة وربما ما بعد بعد الحداثة.

وفي الوقت الذي تبدو فيه هذه الظاهرة عظيمة السحر والإبهار وذات سلطة منهجية لا يمكن تفادي إغرائها وبريقها، فإنها تعكس جملة الأوهام والالتياسات والتناقضات وتوقع في شرك الإبهام والغموض، وذلك لأنها ظاهرة إشكالية تفاعل بين الحقول المعرفية وتداخل بين مصطلحاتها ومفاهيمها وآفاقها، بحيث تؤدي إلى سلسة تناقصات منهجية تهدد الموقف الفكري والمنهجي للحداثة، ولو عاينا القضية استناداً إلى هذه المعطيات لاكتشفنا أنّ «تناقضات حداثتنا الحالية تعمّق من حدة تناقضات ما قبل الحداثة (القرن التاسع عشر) من دون أن تضيئها» (٦)، وربما دفعت نفسها بالمنطق ذاته إلى حدود ما بعد الحداثة حتى قبل أن تحسم إشكالياتها الحداثية، مما يجعل منطقة ما بعد الحداثة أكثر سخونة في الإشكال والتداخل وربما أكثر حدة في التناقض والغموض اللبس.

ولعله بوسعنا التخفيف من لغة التشاؤم والقلق والتوتر بشأن تقويم المسيرة الماراثونية للحداثة والنظر إليها بوصفها لعبة نخبة، وتخليصها من المهمات الحضارية والكونية المتصورة، واختزانها إلى مقاربة منهجية لها رؤياها المنهجية ذات الطابع المحدد لحقل عملها ومناطق اشتغالها جغرافياً وتاريخياً.

إذ على الرغم من المحتوى الفني والفكري والفلسفي الشديد الخصوصية للحداثة فإن رؤياها الزمنية عامل حاسم في توكيد حضور مفاهيمها وتعزيز صلاحياتها النظرية، لذا ف «القول بأن التحدث عن الحداثة الجديدة لابد أن يكون صعبا، ما هو إلا مؤشر على وجود هوة بين النخبة والآخرين، وهذا جانب آخر من وجوهها الرؤيوية. والواقع، أن ما يميز الحداثة الجديدة عن القديمة تمييزاً حاداً بهذا الخصوص ليس كون تلك أكثر رؤيوية من هذه، بل لأنهما يقفان مواقف جد متباينة بازاء الماضي.

فالماضي للحداثة القديمة مصدر للنظام، وللجديدة هو ما ينبغي إغفاله» (٧)، كما لا تعود مقولات ما بعد الحداثة إلى الماضي بوصفه مصدراً للنظام لكنها، في الوقت ذاته لا تشرط إغفاله لأنها تعاين الزمن معاينة كلية وشاملة.

وفي ظل تبلور السلطة المنهجية ـ عبر تطوّر عصور الحداثة من الماقبل إلى المابعد، مروراً بالمتوسط الجوهري الباعث والموجّه «الحداثة».، فإن عصور الحكاية كانت تتجوهر على ضفاف ذلك، منهمكة في صناعة قوّتها، وفرض حضورها، واقتراح أنموذجها القابل للتطوّر والتغيير، بحسب قوى التأثير الحداثية ومستويات تدخّلها في فضاء الحكي وعناصر القص.

وإذا ما أمضينا قدما في الاستجابة لسحر التحوّل الحداثي لاختبار قوّة الحكاية، سنجد أنّ الحكاية في مرحلتها الشفاهية ما قبل الحداثية كانت ترتكز على توصيل الفكرة / المضمون، تحت خضوع تام لبراعة الحكواتي وبهاء أسلوبيته في إبهار المتلقين لتوكيد سحر الفكرة وثراء المضمون، وهو ما يتّصل اتصالاً شديدا بالماضي بوصفه مصدرا للنظام.

إلاّ أنّ هذا الاطمئنان السلفي بين الحكواتي والمتلقين في إقرار مسار توصيلي شبه ثابت للفكرة القصصية ومضمونها الحكائي، ما يلبث أن يتزعزع ويهتزّ في أعقاب انبثاق شمس الحداثة في تخطّيها لـ «ما قبل»، ودخولها في فضاء التجريد الحداثي «الحداثة» لفظاً ودلالة، إذ غادرت الحكاية عصر المضمون ودخلت في عصر الشكل، متجاوزة في ذلك الماضي الشفاهي إلى الراهن المكتوب، فتصدّر الشكل احتفال الأنموذج، وغذّت المناهج الحداثية هذا النزوع، ودفعت الحكاية إلى أن تلعب لعبتها في فضاء الشكل، مستمدّة قوّتها من وحي «التجريب» المدعوم دعماً مباشراً وحاسماً من سلطة المنهج.

لكنّ احتفال الأنموذج الحكائي الشكلاني بعيد حداثته لا يستمر طويلا، بعد أن تخطّت شمس الحداثة حدودها، وافتتحت فضاءً حداثيا كامل الجدّة في

منطقة «ما بعد الحداثة»، فقاد الأنموذج الحكائي إلى منعطف قلق ومبهم بعد أن تخلّى عن مضمونه في الموقعة الأولى، وهاهو يتخلّى عن شكله في خضم الموقعة الثانية ليصبح بلا مضمون ولا شكل أيضا، على النحو الذي يستلزم بطبيعة الحال البحث عن أنموذج حكائي ما بعد حداثي يحفظ الحكاية ـ بوصفها أصل القول ـ من الزوال، وهو المصير الذي لا يمكن أن تصل إليه أبدا، لأنها حسب ـ بارت ـ «كونية، ومتجاوزة للتاريخ والثقافة» (٨)، وربما كان سؤال الحكاية المصيري هذا واحدا من أخطر الأسئلة ما بعد الحداثية، قدر تعلّق الأمر بترتيب العلاقة المصيرية بين سلطة المنهج وقوّة الحكاية.

اتجاهات المنهج وأساليب الحكاية:

تتفاعل اتجاهات المنهج مع أساليب الحكاية على وفق الهوية النظرية والحداثية التي تتمتع بها الاتجاهات المنهجية وتسيّر آلياتها بمقتضاها، الأمر الذي يؤهلها للإسهام في توجيه النص الحكائي وصوغ أساليبه التعبيرية.

فالمنطقة النظرية التي يتحدّر منها المنهج بمنطلقاته واتجاهاته هي التي تصنع بوساطة الحال المنهجي وعبر جسره مقولتها الحداثية / ما بعد الحداثية، مستندة في ذلك إلى منجزات العقل ومقترحات المنطق وبولاء شديد ـ دينامي وانتقائي ـ للمرجعيات، مما يتمخض في بعض محاوره عن غموض ولبس وتداخل يتطلّب وعياً حضارياً نخبوياً لإدراكه واستلهامه وتفعيله في منطقة النص الحكائي.

في حين يفتتح النص الحكائي أساليبه الحكائية في منطقة تبدو شديدة الاختلاف والمباينة لمنطقة النظرية، إذ يخوض في مياه المخيلة ويتوهج بنار المجاز ويتحرك بحرية لا محدودة تحت سماء الأسطورة، في انقلاب ساحق على المرجعيات، ليتمخّض بعد كل ذلك عن غموض سحري مدهش، يلتقي مع الغموض العقلي للنظرية في التحدي والاستفزاز والإثارة، ويفارقه في الفاعلية والتأثير والإبداع.

من هنا يكون التفاعل الحر والمبدع بين منطقة النظرية باختزالها إلى اتجاهات منهجية، ومنطقة النص الحكائي باختزالها إلى أساليب حكائية، جوهر الإبداع الأدبي والتمثيل الحقيقي ل «حلم الإنسان، والتصوّر الخيالي لرغباته ومخاوفه»(٩).

النص الحكائي بأساليبه المتعددة والمتنوعة نص متموج لا حدود نهائية له قابلة للتصنيف، ويستمد قواه من طبيعة مكوناته والمصادر التي تغذّيه وتثري إستراتيجيته النصيّة وتضاعف طاقاته الدلالية، بحيث إن الحكاية فيه تتمظهر تمظهراً جديداً تعلن فيه «عن استنطاق لمخبوء الماضي، واستبصار بالآتي، وعن استدناء لما يعجز عنه الإنسان، وتفجير لطاقاته، بما ينتظم سردها من ترابط، وبما تقيمه لغتها من حوار، وصهر للعلاقات بين الأشياء» (١٠)، ينعكس على اتجاهات المنهج ويدعوها إلى إعادة النظر في تجهيزاتها وعدّة شغلها، وتحديث أدواتها على النحو الذي يناسب حداثة المواجهة.

تنزع أسرار الحكاية إلى المكوث والتجوهر في المكامن والبؤر النصية، لتؤسس معاقلها ومن ثم تطلق أساليبها لتمارس شهوتها في اللعب والتخفّي والمراوغة، متحدية الفطنة وسرعة البدهية وحساسية الالتقاط والاستجابة لدى المتلقي، وهو يتنكب اتجاهات المنهج مدافعاً عن أطيافها، سعياً وراء تحقيق حلم الالتقاء والتفاعل والإنتاج.

ونحسب أن اللغة الخلاقة برؤياها الشعرية والسردية الحداثية تمثّل أداة الالتقاء والتفاعل والإنتاج لتحقيق هذا الحلم، إذ هي «تمحي الثنائية والانقسام والتمزق، ويتحقق اندماج المثالي بالواقعي، المجرد بالمجسد، وقد كانا منفصلين من قبل، هنا يتاح للكلمة، أخيرا، أن تغدو جسدية، وشهوية. وهنا يتاح للجسدي والشهوي أن يتحولا إلى كلمة، وهذا هو السحر وسيمياء الكلمات» (١١).

النظرية الجديدة يجب أن تفرز اتجاهات منهجية تتسم بقوّة الوضوح والتماسك والعلمية، وتتمتع بصلاحية التأهيل لوضع النص الحكائي في وضع أدبي

وجمالي أفضل، وتزوّده بإمكانات أقوى وأكثر فاعلية وطاقة على الفعل والإنجاز، وعلى توسيع مساحته وتعميقها في منطقة التلقّي.

لا شكّ في أنّ ترتيب هذه العلاقة بين اتجاهات المنهج بمعطياتها النظرية الجديدة، وأساليب الحكاية بمرجعياتها النصيّة الساعية إلى التفلّت من التحديد والموضعة، من شأنه أن يحيط الجهد المغامر هنا بمزيد من التعقيد والصعوبة، لأنّ الحقل الذي يولد فيه النص الحكائي حقل قلق وصاخب وملبّد ومتوتّر لا يكفّ عن تزويده بالحركة والانطلاق، والسعي إلى إحالة النظرية (في محتواها المنهجي) إلى (حامل) يستجيب لمنطقة النص الحكائي ويخضع لحكمته الإبداعية، وهو يجوب به الآفاق ويسافر فيه إلى المدن، فارضاً عليه أنموذجه (أساليب وتقانات).

إلا أن الأنموذج النصي الحكائي «المحمول» لا يتوانى عن محاورة (حامله) برحابة وشفافية وعمق، ينفعل ويتفاعل ويأخذ ويعطي ويستمد ويستعمل ويسترشد ويحرّض ويحرّك، مخترقاً جسد (الحامل) ــ عمودياً وأفقيا ــ ليستلهم منه رؤيا أحدث، أو ما بعد احدث، يخترق بها عوالمه السحرية، ويضعف بها قدرته على أسطره الأشياء.

من السرد إلى ما بعد السرد : رؤيا الحكاية الجديدة

قال ماركس ذات مرة «إن وعي الماضي يثقل، كالكابوس، على عقل الأحياء»(١٢) في إشارة إلى حتمية التواصل واستحالة الانقطاع، وإلى توكيد حساسية انبثاق روح الراهن والقادم من جسد الحكاية في مضمونها الإرثي الماضوي، وإذ يعاين ــ فرانك كرمود ــ صورة التشبيه الماركسي المرعبة، فإنه يوسّع من دائرة تأويل الصورة بقوله «وإنه لمن هذا الكابوس تريد الرؤى المحدثة أن تستفيق. غير أن الكابوس جزء من وضعنا وجزء من الرؤى»(١٣)، دالاً في ذلك على قيمة التواصل وحكائية الحياة المستمرّة.

وإذا كانت الرؤى جزءاً من اللامعقول الحديث(١٤) استناداً إلى خاصيّة تأويل المقولة الماركسية السالفة، وعبر التأكيد على عدم حرية الزمن، وأنه عبد لنهاية أسطورية(١٥)، فإنه يصبح بإمكاننا تفهّم إشكالية تعامل. ييتس. مع مفردة (رؤيا) بقوله «عندما كنت أكتب (رؤيا) كانت كلمة (رعب) تلحّ عليّ إلحاحاً مستمراً، وخطر لي التنبؤ الرواقي عن الزلزال والحريق والفيضان، ولكني لم آخذ ذلك مأخذ الجد(١٦)، وذلك لفرط التداخل الإشكالي الصوت. دلالي بين (رؤيا) و(رعب) بصدد منح الزمن قدرا من الحرية، تتيح له حلم الانفصال والصيرورة المستقلة بعيدا عن الانقياد عبدا لنهاية أسطورية حتمية.

إنّ الرؤيا في سياقها الأدبي. الجمالي هي «الموقف أو النص غير المكتوب الذي تطرحه كلمات النص وصوره، وغالباً ما يكون متجاوزاً للواقع، محاكياً لما هو مختزن في خيال الأديب من آمال وطموحات، وحلول لمعضلات حياتية مقلقة» (١٧)، مما يجعلها بحاجة «إلى عبقرية خاصة هي مزيج من موهبة عظيمة وثقافة بالغة الخصوبة ومعاناة صادقة حد الاستشهاد» (١٨)، تتدخّل في الجوهر الزمني عبر «تعميق لمحة أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسّر الماضي ويشمل المستقبل، إنما هي أنموذج مثالي، بأفضل شكل جمالي، وبحدود الكمال»(١٩).

وتتجه الرؤيا في تشغيل أنموذجها وتطوير أدواتها إلى تنويع كفاءة عناصرها وتوسيع مدياتها الحكائية، «فالتخيل والكلية، والأمثلة والنمذجة، والتأمل، والنظام، (أي اكتشاف علّة لوجود الأشياء أو نسق تسير عليه الأمور) «من خصائص الرؤيا التي ترى الأمور بعين جديدة تسعى إلى الإندهاش والتعجب تجاه الأمور المألوفة» (٢٠)، وتنتقل بها حكائيا من أفضية السرد برؤياه التقليدية إلى أفضية ما بعد السرد برؤياه الجديدة، بحيث لا تكتفي الرؤيا بإحداث تغيير في نظم الحكاية، وابتكار جدّتها، بل تتعدّى ذلك إلى تغيير حاسم «في نظام الأشياء ونظام النظر إليها»(٢١) أيضا، لأنها تعتمد في بناء مكوناتها وتشييد أنموذجها على التأمل العميق والكشف وخصوصية

استخدام اللغة، تلك التي عدّها ـ البيريس ـ أخطر العناصر حسماً في تشكيل الرؤيا (٢٢)، وفي اكتساب صفتها الحداثية وهي تجسد في ممارستها الحكائية فعل التجديد الحق (٢٣)، من خلال تهيئة حاضنة معدّة إعداداً جيداً ومؤهلة تأهيلاً عالياً، ينصهر فيها «الحي والمجرد، الحلم والواقع، المستقبل والذكرى، في مزيج واحد، متلاحم»(٢٤)، وتتيح للأديب / الحكواتي / السارد أن ينفذ «ببصيرته الحادة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معانٍ وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة» (٢٥)، مفتتحا في ذلك مشروعه الرؤيوي العابر بالحكاية الجديدة إلى ال «ما بعد»، من خلال تحفيز آلية المواءمة عنده وتشغيلها «بين تشخصنه وفرادته من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ» (٢٦)، إذ هو يريد في ذلك كلّه ومن خلاله «أن يكون نفسه وغيره، الزمان والأبدية في آن» (٢٧).

«والرؤيا على وفق هذه المعطيات والمداخل النظرية ـ فكراً ومنهجاً ـ ليست هي الموقف المجرد المحض، محتفلاً بكرنفاله النظري وخطابه الخارج ـ نصي»، بل هي الموقف وقد تشظّى داخل النص، وتغلغل في أنسجته وخلاياه، وصار أخيراً جزءاً من سحره وعافيته وتجسّده المادي»(٢٨)، ومصدرا مركزيا من مصادر إنتاج الحكاية الجديدة في سَفرها النوعي والإشكالي من السرد إلى ما بعد السرد، وعاملاً حاسماً وأكيداً في تعزيز صورة اليقين من أنّ «نار الرؤيا وجمرها الخالد قادران دائماً على رؤية الجوهري والشامل في ما هو عادي وعابر ويومي من أشياء الحياة وتفاصيلها الكثيرة. وهما اللذان يجعلان من الموضوعات الصغيرة العابرة تجسيداً جمالياً مدهشاً لانشغالات الإنسان الحديث، وحلمه، ومخاوفه» (٢٩).

تخضع الرؤيا في استجابتها الدينامية للأصوات قبل الصور لديمومة احتمال رؤية قادمة (٣٠)، إما عن طريق تناسل رؤيوي متواصل، أو انبثاق رؤيا جديدة من أنقاض رؤيا سابقة مندثرة، لضرورات تتعلق بطبيعة الحياة الحكائية وحاجتها إلى زيت حكائي يواصل إشعال المخيلة البشرية بالحكايات ويلهب حلم الإنسان بالانفعال والتواصل والاندفاع والتحدي، فـ «اليوتوبيات نخاع ماكنة التطور البشري»(٣١)، «وحساسية عقل المبدع في كشف المجهول، والعثور على لغز المتاهة، فضلاً عن صناعة الأساطير، ومن هنا يُعرف «أن هدف قصاص الرؤيا ليس توفيراً أدلة إقناع بحدوث وقائع، وسرد حياة شخصيات، وإنما هو إثبات حقيقة تشكل صورة مرئية من قرائن لا مرئية بمنظورات البصر الطبيعي: الانعكاس والتمييز والمقارنة وإعادة تمثيل الأدوار»(٣٢)، لذا فـ «أنّ كل طبعة جديدة للقصص ستؤلف برهاناً على حقيقة الرحلة إلى مدينة الرؤيا» (٣٣)، تلك الرحلة الماراثونية التي تعيد إنتاج المرويات وصناعتها بمعاناة معرفية وحرص شديد، بحيث يظهر باستمرار «في مرايا الأزمنة خالقون متكررون ينسجون في غسق القرون الآفلة أساطيرهم»(٣٤)، ويغذّون أخلاق السرد بتقاليد الزمن وأعراف المكان، خضوعا لمعادلة الماقبل / المركز / المابعد، ويلعبون مع التاريخ لعبة سرد على قدر كبير من المباغتة والمراوغة والإيهام، إذ ينظرون إلى التاريخ بوصفه منطقة خيالية يلتقون فيها بشخصياتهم الموتى عندما كانوا أحياء، وبأولئك الذين لم يولدوا بعد، وأولئك الذين أقصاهم التاريخ عسفاً (٣٥)، في عملية تحوير أو تعديل أو دمج بانورامية لصيغة الزمن المنطقية عند وضعها على شاشة السرد، أو في مرايا ما بعد السرد.

ولا شك في أنّ الانتقال الأفقي الأرضي ما بعد السردي في مضمونه الحكائي الجديد لم يحدث «إلاّ في قصص السفر الحديثة، حيث يتّخذ السفر شكل متاهة أو مكتبة دائرية أو مدينة مثالية أو خيالية، وينفتح الزمان في هذه القصص على الآماد اللانهائية في حركة (سياحة) أو (تجاوز) أو (عروج) أو (طيران)

أو (رؤيا) عقلية لا تفسدها الحقيقة الوجودية الطارئة للمؤلف في عالمه الخارجي المؤقت»(٣٦)، مما يسمح للحكاية الجديدة بالانقلاب على (إيقاعها) ونقل نظامها السردي إلى فضاء «الما بعد»، الفضاء المتاهي الذي لا تحتاج فيه الحركة إلى خرائط (٣٧)، لأنّ الاستدلال بالرؤيا هو الحل ما بعد السردي لفك لغز الأسطرة الحكائية وضبط إيقاع الحركة في متاهاتها.

إنّ سـرّاد الحكاية الجديدة / سـرّاد الرؤيا لا يتوصلون بمدنهم باستخدام نظم سفر ما قبلية «سرد شفاهي»، أو نظم سفر مركزية «سرد حداثي تجريبي»، بل نظم سفر ما بعدية تشتغل على سرود «الفراغ والصمت والإشارات المتقاطعة» (٣٨)، وهي تؤلف قانوناً عميق الخصوصية والكثافة والحرية والانفتاح والتركيز والتحضير، «ذلكم هو القانون المتواصل، التقنية المتنافذة، المتغايرة : القصة القصيرة أصلح الأنواع لتركيز رؤيا في لحظة لا إرادية. كلمات قليلة، صورة زاهدة بالملامح، بضع إشارات وبضع ترتيبات. المغزى أولاً، الهدف المركزي، الطريقة اللاإرادية التي تنبثق منها لحظة الرؤيا المركزة. شخصيات تخرج من نصف ظلام الوجود المحسوس إلى ضوء الوجود الحقيقي» (٣٩)، لتسهم في إعادة تقويم النوع ورفعه فوق مستوى المتغير، واستخلاص الفرص المثلى لتعزيز طاقاته ما بعد السردية، ومضاعفة قوّته الحكائية وتكثيف مراياه، فيما يمكن تصويره على أنه «تنفيذ دقيق لمتطلبات نوع قصصي لا يتورع عن قبول شكل قصة المستقبل» (٤٠)، مندفعا بحماسة وإصرار رؤيويين نحو تشكيل خطابه العابر والمتجاوز، الذي هو دائماً «نسخة وحيدة منيعة على الاستنساخ»(٤١)، تجعل من رؤيا الحكاية الجديدة رؤيا طائرة وعارجة وسائحة ومتجاوزة، تبرق في مشهد السماء المتصل من بداية السرد إلى نهاية ما بعد السرد، مهددة باختراق المشهد من جهاته كلها، ووضع الزمن والمكان في حالة إنذار دائم.

محمد خضير :

لاعب الحكاية الجديدة (حكاية الرؤيا) ومهندسها

يستقل القصاص محمد خضير بمشروعه القصصي بوعي مبكر، يفتتح النظري بالنصي ويحمّل النصي رؤيا النظري من دون الإخلال بحياة الجنس وقيمه وتقاليده ومعطياته. يشرع مشروع الاستقلال بمدّ خيوطه البارعة البطء والذكاء منذ «المملكة السوداء» (٤٢) بحكاياتها الثلاث عشرة المتفردات، ذوات النسج الحكائي الفسيفسائي بالغ الكثافة والبساطة والعمق، مروراً بـ «في درجة ٤٥ درجة مئوي»(٤٣) بمقدمتها الساخنة وحكاياتها التسع اللاهبات، وعلى عتبة البانوراما المرجعية الضاغطة المفعمة بالخصب والنمو والثراء والجاذبية المتمثلة في «بصرياثا» (٤٤)، وهي تزوّده - اعترافاً - بالحكي وتضخّه بطاقة التزمين والتمكين و «الرؤيا»، وليس انتهاءً برؤيته الجديدة «رؤيا خريف» (٤٥) الوجه الأجد والأحدث للمشروع، رؤيا اللاعب والمهندس معا.

إنّ «الرؤيا» في المنظور النظري ما قبل الحكائي هي «سلسلة من الفرضيات تولّدت في عقل شامل وفكر حسّاس يستجيب لتجارب الحياة استجابة فنية، ليست فكرية ولا فلسفية، هذه الاستجابة التي تأتي على شكل رؤياً اما أن تكون تفسيراً للحياة أو اقتراحاً لنمط آخر من الحياة. وهذا ما يعطي الرؤيا شموليتها مهما كانت جزئية» (٤٦).

ولا شك في أنّ هندسة الرؤيا الحكائية لدى محمد خضير حققت استجابتها الفنية باستثمار إمكانات من هذا النوع، إذ يقيم حادثته الأسلوبية على أساس مكابدة نظرية «رؤيوية» تستنزف طاقاتها وتستقطر مياهها، وصولاً إلى خلاصة «مفلترة» مفارِقة لأجواء النظرية وداخلة كليا في أجواء «الرؤيا»، لتتحوّل إلى حكاية تتنافذ فيها شدّة البساطة مع شدّة التعقيد، في نسيج متاهي يقترح المفاتيح ويحرّض على تجاوزها في آن معا.

في العودة إلى «الحكاية الجديدة». ميدان الحادثة النظري عند محمد خضير. نلتقي مقاربة عبد الرحمن طهمازي، وهي تصف الحكاية الجديدة / النظرية / الرؤيا بأنها «بناء سيرة نظرية للقصاص»، يذهب فيها قصاص ما بعد الحكاية / ما بعد الحداثة / المعاصرة القصوى إلى معاينة قصصه بوصفها ((مختبراً صحصحاً لنظرية أدبية»(٤٧)، ينسج فيها غطاءً فياضاً بتموجاته على النحو الذي تبدو فيه تعليقاته النظرية المضمّخة بالتجربة المكابِدة موازية تماماً لقصصه (٤٨).

يؤمن مهندس الحكاية الجديدة «حكاية الرؤيا» ولاعبها بأنّ «قصصنا خلقت قبلنا» (٤٩)، وبأنّ القصة في منظورها الحكائي الرؤيوي هي «الشكل الأمثل لفن البساطة»(٥٠)، ذلك الفن العائد بآليات ما بعدية إلى الينابيع الأولى التي توهب فن البساطة قوّة أسطرة الأشياء ونقلها إلى فضاء رؤيا مختلف في «قالب اكتشافي، شديد التمركز في رؤياه»(٥١) وشديد الخصوصية والتفرّد والاستثناء والذاتية، بحيث «إنّ كل قصة برهان خاص لا يتكرّر في عمل آخر ليس من نوعه»(٥٢)، يعكس فلسفة سرد متميزة تقترح ثلاثة احتمالات في هندستها الحكائية المتعلقة بجوهرها الحكائي الماثل، يبرز الاحتمال الأول في عدم تحديد نقطة معينة للنواة، ويذهب الاحتمال الثاني إلى تعدّد النوى، فيما يتّجه الاحتمال الثالث إلى إخفائها تماما عن أنظار القرّاء(٥٣). وهو ما يبرهن في جدّته وما بعديته وتشكّله المؤسطر «على انتقال القصة من بنية جوهرية أحاديّة النواة، إلى نظام مدبّر، متعدد القوى»(٥٤)، يسعى إلى التوصّل ببلاغة الحكاية وسيميائيتها، التي هي في غايتها السردية / ما بعد السردية «وسيلة لتفكيك الأشياء والعلاقات في الواقع، ثم إعادة تركيبها بطريقة تخالف توقعاتنا. وإن لكل حكاية قانونها الخاص، كما أن لكل لعبة قاعدتها الخاصة، وعن ذلك القانون تطور قانون القصة القصيرة» (٥٥)، القانون الذي يفرض منطقاً لازماً لجدل العلاقات. شكلا وإيقاعاً وحساسية.، يقود إلى برّ الأمان وشاطىء الصيرورة واليقين، إذ «يعزى نجاح قصة أو جودتها، بعد ذلك، إلى مدى تطابق حساسية شخصيات القصة، وتلاؤمها والجو المرسوم، مع حساسية الكاتب التي استطاعت رسم جو القصة»(٥٦).

ويصل محمد خضير في تجسيد رؤياه النظرية للهندسة الحكائية إلى معادلة تصوّر مرحلتي التأليف الحكائي الجديد المتمثلتين ب «الدفاع عن النفس بالهجوم على الواقع، أو مراوغته، ثم وعي التجربة أو رصدها، وتقديم البراهين على استمرارها»(٥٧)، ومن هنا يتمظهر في شاشة المعادلة شكل القصاص / الخالق المندمج برؤياه والمتماهي مع حكايته، إذ «في القصة القصيرة يكون القصاص نفسه، أسلوبه، حيث لا انفصال بين الأداة والموضوع، بين النظرة والمنظور، هذا الفن قطعة واحدة متماسكة يلخص القصاص فيها موضوعه بأقصر مساحة، وأقصر زمن، وأصغر انفعال، وأزهد غاية» (٥٨)، مركزاً في برهانه تركيزا هائلاً على مساحته السردية «المرأينة». نسبة إلى الرؤيا.، ومكتفياً بكنزه الخاص بعيداً عن الحاجة للبرهنة «على دقة عمله ببراهين عامة من خارج حدود قصصه (مجال خبرته)» (٥٩). إذ يزدهي المجال الخبروي ببراهين مستقلة تؤدي وظائف جديدة مغايرة للوظائف المرتبطة بالخارج الحكائي، حيث «كانت مهمة السرد في القصة التقليدية دمج القارئ في (جو) القصة، في حين أصبحت مهمته الجديدة البرهان على وجود (فضاء) قصصي مستقل بقوانينه»(٦٠)، يفرض على القارئ «رؤية ما لا يرى بصرف المعنى، أو استنطاق الصمت، أو ملء الفراغات، أو تشخيص العوارض، أو اختراق الطبقات»(٦١)، حتى يتسنّى له مضاهاة العناء الإبداعي الخصب والمكابدة الخبروية الكثيفة لكتّاب الحكاية الجديدة (حكاية الرؤيا)، الذين بنوا «مدنهم على نماذج أصلية معروفة، لكنهم اختلفوا في بناء الطبقات العليا من فراديسهم. ليست

كلّ هذه الفراديس صالحة للحياة. فبعضها وهمي وبعيد. إلا أنّ الوهم والاستمرار في البناء جزء من الطبيعة القصصية، التي لا تكفّ عن البرهان ومواصلة البحث والاكتشاف والسفر» (٦٢).

ويؤكد محمد خضير فلسفته السردية في هذا الإطار - ونيابة عن زملائه من كتّاب الحكاية الجديدة - بقوله «كلّ منا يرسل ما يعتقده أنّه اختراعه. ولشعورنا العميق بهذا الخلل والنقصان، نستمر في بثّ رسائلنا دونما توقّف»(٦٣)، لكنه في الوقت ذاته يتوجّب على المؤلف الواحد في هذه الموقعة السردية الماراثونية أن «يرتدي الأقنعة جميعها ليوهم الآخرين أنه أكثر من واحد، أو أنه ليس أحدا بالذات» (٦٤)، وليتوازى في ذلك مع الكون الحكائي في تحولاته النصية من الماقبل إلى المابعد مروراً بالمركز، حيث «الواقعي والخيالي وجها حادثة واحدة، يلتحمان ويتبادلان المواقع من دون أن يلغي أحدهما الآخر»(٦٥)، ومن ثم يندفعان إلى موقد اللغة ليتعالى تداخلهما والتباسهما على صعيد تعقيد اللغة في مجرياتها النصية.

ولا شك في أن هذا «التعقيد اللغوي الذي يطبع بعض النصوص القصصية الحديثة ناتج عن نفسية لغوية تعصى على النقل والترجمة، تضع المؤلف في مجهولية اغترابية حقيقية، جوهرها اغتراب المؤلف عن نصه، ومظهرها اغتراب القارئ عن مؤلفه، ومن نتائجها الهاجس الشائع بين المؤلفين الذي قصده (ماركيز) في تساؤله (عما إذا كانت اللغة هي تمزيق اللامسافة في أعماقنا)، وأجاب عنه أيضا (لقد اتفقنا ذات يوم، وأقصد في يوم سحيق جداً، على أن هذه اللغة هي الفكر، لكنني أشعر أحياناً، كما لو أن اللغة هي ابتكار بشري ككل الابتكارات الأخرى التي صُنعت خصيصاً للتضليل، فعندما تتكلم يخرج الدخان من فمك وتموت النار»(٦٦).

ويخرج الحكواتي إلى استشراف آفاق المابعد السردي ليدلي باعتراف مشبع بالاحتمال ومشفّر بالتحقق «لعلنا سنكفّ يوما عن طلب علّة أو مصدر يكفل معلول قصصنا، فهي ستكون العلّة والمعلول معاً.

ولعلنا سننظر إلى فرضية بلا برهان، لأنها ستكون الفرضية التي ينتهي بها البرهان. لعلّنا نعثر على القصة التي لا تأويل لها، لأنها رؤيا كاملة لا ينقصها تأويل»(٦٧)، ويمكن أن تكون بديلاً عن الحياة وبديلاً عن السرد وبديلاً عن الحكاية، في تشكّل رؤيوي مهيمن يستعمر الأشياء، ويضعها في قفص ضيّق واحد تحت حراسة رؤيا كاملة تحجب التأويل وتتحفّظ على القراءة، وتمضي في كينونتها المتحفية وراء اتحاد الكاتب / الراوي بالمروي بالمروي له، في صيغة تمامٍ «كامل» تخلخل الرؤيا وتعطل آلة التأويل.

وحتى نعثر على هذه القصة في أحد جيوب المابعد السردي لابدّ لنا من تفحّص أحوال قصصنا وهي تتراوح بين الماقبل، والمركز الحداثي، وتمدّ أصابعها في أفضية المابعد بخجل مرة وبجرأة مرة أخرى، قصصنا التي جرى فيها «توكيد هذه العناصر (الفكرة، الشخصية، الحبكة، الجو، الإيجاز، والتكثيف والبراعة والخيال) لتكريس وضعها الأرستقراطي، وإبعادها عن حقيقتها الجوهرية المتمثلة في بساطتها، تلك البساطة التي نفكر بها وكأنها رؤيا من رؤى الخريف المفاجئة، ورقة مرتعشة تجرفها الرياح الرطبة على ساحل الواقع أو الحلم، لمسة من لمسات الفكر التي تضيء المخيلة وتملؤها بالإشراق، رسالة تنبض بالعلامات الغامضة سقطت من لغة الإنسان الأول»(٦٨)، يغامر فيها المؤلف الحقيقي بتغييب ذاته العارفة الخالقة والتنازل الحرّ «عن سهمه لشخصية من شخصيات عمله»(٦٩)، واعتماد تقانات مركبة تركيباً تجانسياً عالياً، يتماهى فيها الشكل - بعناصره ومستوياته المتعددة والمتنوعة - مع المحتوى - بأفكاره وقيمه وحساسيته - في إطار رؤيا سردية / ما بعد سردية، تُظهر في بنائها الإجرائي أن «المقدمة القوية تقود إلى نهاية حاسمة. وارتباط بداية القصة بنهايتها تمثله الحركة المحورية الملموسة، أو النمو العضوي للأحداث» (٧٠)، ويقترح محمد خضير شبكة من الأفعال السرد - نظرية البالغة الدقّة والشفافية والوعي لمعالجة طرز الهندسة الحكائية، التي يمكن أن

تستجيب لفاعلية اللعب والحركة والانفتاح في بساطة الفن القصصي ورشاقته وانسيابيته، إذ يعتقد بأنه «قد لا نحصل على نهايات نقية بين حدين متجاورين، إذ لابدّ من التحوّل والتصيّر والتناسخ والإزاحة والإلغاء والتجاور والاستبدال» (٧١)، من أجل تحقيق حلم العبور السردي إلى ما بعد السردي، مع إبقاء حسّ التواصل بينهما قائماً، لأن «الحكاية الجديدة» ترتبط بماضيها المرجعي عن طريق «الحكاية» وتتزود منه بنصف حياتها، على أن تكمل النصف الآخر من حياتها في صفة «الجديدة»، عابرة إلى منطقة «المابعد»، بما يجعل محمد خضير «المهندس / اللاعب» أو «اللاعب / المهندس» يصرّح بقوله «إن الاتجاه الأخير في قصصي يبحث عن الشيء المجهول غير الملحوظ في الشيء الواقعي الملحوظ، وعن الشيء غير المألوف في الشيء المألوف، عن الكامن والدفين في الشيء الاعتيادي الظاهر، وبعبارة أخرى يبحث عن الخيالي في الشيء الواقعي، ولا ينبغي أن تقلقنا على الإطلاق كلمة «خيالي»، فالمقصود بها ليس المعنى الوهمي أو اللامعقول. الخيالي الذي أقصده هو معنى لقوّة إشعاع صادرة عن جوهر الشيء الواقعي، لا تنفصل عنه كما لا ينفصل الإشعاع عن قطعة الماس» (٧٢).

ومن هنا تبدأ معالم هندسة الحكاية بالظهور والبروز، إذ يتّحد المهندس باللاعب في ظل رعاية شجرة الوعي الوارفة، شديدة الخضرة وعميقة الفيء، ليتأهل بإصرار من يحيط بالمشهد بقوّة حواس تعمل بطاقتها الإنتاجية الكاملة وبأعلى كفاءة ممكنة، تدفعه إلى القول «أصرّ على أنني كاتب واقعي، لكنّي أعطيت مخيلتي حقّ أن تذهب إلى الحافة الخطرة للواقعية. عندما قررت في حمّى تأملي أن أذهب إلى المناطق المجهولة للواقعية، وجدت أنها تقع عند الحافات البعيدة، حيث خطوة واحدة تلقيني في أسفل الهوّة، أو تحلّق بي إلى معارج الخيال الباهرة، لم أكن أكثر وعيا بهذه الخطوة في يوم كما أعيها اليوم. ليس هناك سراب، أو ضباب، أو عمى، أو أثقال، أو سدود.

الحافة واضحة، وأنا على علم تام بخطواتي التالية. ولست هنا لألوم زملائي القصاصين الذين يسيرون على الطرق الآمنة كما رسمها لهم الواقعيون الأوائل، ولأنهم يتجنبون السير على (الطرق الهوائية). ذلك أن المسألة، لنا جميعاً، مسألة وسائل ووقت وموانع واختيارات» (٧٣).

ويبدو واضحاً أن حدود المابعد السردية المتمثلة ب «الحافة الخطرة / المناطق المجهولة / الحافات البعيدة» تحتاج من أجل اجتياحها وفتحها استخدام الاختراع الباسترناكي العجيب «الطرق الهوائية»، التي تتفادى الحواجز والمطبّات والعوائق، لتفارق حدود السرد التقليدي الذي يسير لاعبوه القدامى على «الطرق الآمنة»، وهي لا تتطلّب منهم مزيداً من الجرأة والمهارة والبراعة والاقتحام، كما هو الحال لدى أولئك المغامرين النادرين الأفذاذ الذين أدركوا سبيل الرؤيا إلى معارج «الطرق الهوائية»، وأحسنوا استخدامها لإنجاز عبور سليم للحدود يؤهلهم لبناء مدنهم الحكائية الجديدة، مدن الرؤيا.

الحكاية الجديدة: لعبة تقانات أم فتنة حكي!

ينفتح محمد خضير في لعبته «الحكاية الجديدة» انفتاحاً مدهشاً على آفاق مابعد الحكاية / مابعد السرد، وتمثل انفتاحه بالقصص السبع التي ضمتها مجموعة «رؤيا خريف» (٧٤)، ورافع عنها مرافعة سير نظرية ـ ذاتية بارعة في كتابة «الحكاية الجديدة» الذي يمكننا عده دليلاً قرائياً للدخول إلى متاهات القصص، وخارطة ملونة للعثور على مدنها، ومفتاحاً كلياً لفك شيفراتها. فرؤيا هذه القصص «تتغذى من مراضع موضوع واحد، موطنه (بصرياثا) وزمانه زمانه، زمان حربها وسلامها)) (٧٥)، وتتجه نحو ميدان تنحرف فيه الكتابة السردية «عن سكتها وتطارد إشارتُها معناها، والمخيلة منكسرة، والمؤلف طريد، محاصر، حيران، غريب» (٧٦)، ويعترف فيه المؤلف بما يجلبب قصصه «من جبّة وجدانية، وشدة أسلوبية» (٧٧)، تقود إلى تنظير زاهد يرى قصته «برهاناً بسيطاً على انفعال صادم» (٧٨)، لكنه في الوقت عينه يلفت عناية المتلقي إلى الألغام القرائية التي يوصل تفاديها إلى المفتاح الخاص لكل قصة «هناك باب واحد يصلح لأن تنفذ منه إليها، بين

مجموعة أبواب مضلّلة، وأنت لا تدخل من الباب نفسه، في كل مرة تروم الدخول إلى قصة غيرها. فما أكثر الأبواب، وأخدع المفاتيح»(٧٩) فتجاوز الأبواب الوهمية وعزل المفاتيح الخادعة هو السبيل الوحيد لحل اللغز.

الحكايات الجديدات في «رؤيا خريف» تخرج أيضا من بطون «المملكة السوداء» بدرجة حرارة تتجاوز «درجة ٤٥ مئوي» - درجة النضج -، لكنها لا تحترق لأنها تتحوّل إلى فضاء «رؤيا» مابعدية، تواصل فيها الحكايات توهجها ونهجها من دون أن تحترق، بمعنى أنّ «رؤيا خريف» حصيلة رؤيا متواصلة غير منقطعة، تستثمر الفوز «الرؤيوي» في كل مرحلة لتباشر انطلاقتها الجديدة صوب عوالم حكايات أخرى، تسكن في يوتوبيات مجهولة تكشف عنها «الرؤيا» بآلة الحكي.

«رؤيا خريف» أول قصة من قصص المجموعة، فاضت قيمتها العنوانية على العتبة العنوانية الخاصة بالقصة وغمرت المجموعة كاملة بفضائها العنواني.

فقصص المجموعة السبع «رؤيا خريف / الحكماء الثلاثة / رؤيا البرج / حكايات يوسف / داما، دامي، دامو / أطياف الغسق / صحيفة التساؤلات)) ترضخ جميعاً للسلطة الأسلوبية التي يفرضها (جو) العنونة، إذ ألقت أطياف البانوراما العنوانية بظلالها على عالم القصص وألزمتها بمرجعية فضائية تستمد آفاقها ومعطياتها وفعالياتها الحركية من «رؤيا خريف».

يستمد محمد خضير روح التسمية وشكلها من (نورثروب فراي) حين يصنّف الرؤيا الإجمالية تصنيفاً دائرياً، فهي رؤيا ربيع ورؤيا صيف ورؤيا خريف ورؤيا شتاء، غير أنّ التصنيف المنتخب «رؤيا خريف» - على صعيد البنية العنوانية - يخضع في منظوره النحوي لعدد من الاحتمالات التي يفرضها المشهد بأفقه الدلالي، فالاحتمالات القائمة هي «رؤيا خريف / الرؤيا الخريف / رؤيا الخريف / الرؤيا خريف»، يقفز احتمال «رؤيا خريف» بحسّه اليوتوبي المفتوح على التفكير والغموض والتعدد والانفتاح والتكثيف الزمني إلى سطح المشهد العنواني، فتقصى الاحتمالات الأخريات خارج البنية، لكنّ كلّ احتمال منها يظلّ - بحكم العلاقة اللغوية - ماثلاً على نحو معين في دائرة من الدوائر المحيطة ببؤرة العنوان.

تنقسم قصة «رؤيا خريف» على أربعة أقسام تتنوّع في بناها السردية، متباينة في كثافتها الخطّية، وهذا التقسيم الرباعي «الدائري» يضاهي تقسيم (فراي) للرؤيا الإجمالية، لكنه يشتغل على أنموذجه الرؤيوي الخاص داخل «رؤيا خريف».

يبدأ القسم الأول باستهلال ثلاثي يسلّط كاميرا خارجية بثلاث عدسات، الأولى بانورامية شاملة، والثانية مقيّدة بدائرة زمكانية محددة، وتضيق الثالثة أكثر لتعالج المشهد المركزي حصرا.

تصوّر الكاميرا بعدستها الأولى استهلالاً مفتوحاً على الزمان والمكان:

جاء الخريف برؤيا أخرى، جديدة تختلف عن رؤى الأعوام الماضية، رؤى صفة النهر: «الرأس المقطوع» و«ساعة الميادين العاطلة» و«جزيرة التماثيل» و«الذبابات المشنوقة»، سلسلة من الرؤى المبللة بندى الفجر، المختلجة كقلب النهر الواسع.

إذ يرسم صورة المغايرة وينفتح عليها، ابتداءً من أول وحدة سردية صغيرة يباشرها الأنموذج الاستهلالي الابتدائي «جاء الخريف برؤيا أخرى»، مع توسيع استثنائي في مباشر لدائرة المغايرة يدخلها في دائرة الجدّة «جديدة تختلف عن رؤى الأعوام الماضية»، تستعيد فيها العدسة الواسعة شبكة من الرؤى الماثلة في ذاكرة الحلم والمخيلة.

يتسلّم الاستهلال الثاني مقاليد السرد من فجوة الاختلاف والجدّة في شمولية الاستهلال الابتدائي وبانوراميته، ليتنكّب كاميراه بعدسة أضيق تستثمر دالّتي الاختلاف والجدّة للولوج إلى منطقة سرد استهلالية محددة زمكانياً:

كلّ الوجوه في رؤيا هذا الخريف دفينة في

الضباب والهلع، إلاّ وجهاً واحداً واضحاً يجري في المقدمة، أمومياً، آمناً، مسلّماً بالأقدار. حشد من الناس يحملون أمتعة قليل، يندفع من جسر أو عبّارة قادمة من الضفة الأخرى للنهر، ما أن يطأ رصيف الساحل حتى يتفرّق في جميع الاتجاهات، مخلّفا وراءه عجوزاً متمهلة تمشي كسلحفاة.

تركز الكاميرا تصويرها المشهدي على أنموذجين شخصانين يتحركان بمنطق المكان وإيحاء الزمن، الأنموذج الشخصاني الأول «كل الوجوه»، وهو أنموذج كلّي غير متعيّن يشتغل على تهيئة مناخ السرد لاستيلاد الأنموذج الشخصاني الثاني المتعيّن والمستثنى من هذا الحشد «إلاّ وجهاً واحداً»، يكتسب معرفته عبر سلسلة إضاءات تتنوّع في أشكالها وصورها ودلالاتها ورؤاها «واضحاً / يجري في المقدمة / أمومياً / آمناً / مسلّماً بالأقدار».

ثم ما يلبث الأنموذج الأول «كل الوجوه» أن يخضع في مرحلة لاحقة لشدّة ضوئية أعلى من عدسة الكاميرا، تبرز ملامح الصورة وتشكيلاتها الحركية على نحو أكثر جلاءً «حشد من الناس يحملون أمتعة قليلة»، بمصاحبة انفتاح أكبر لحركة المكان يوصل هذا الأنموذج الحشدي إلى مفترق طرق الغياب «يتفرق في جميع الاتجاهات»، كي يتسنّى للأنموذج الشخصاني الثاني الانفراد بمساحة المشهد المصوّر والاستئثار الكامل بأضواء عدسة الكاميرا «مخلفاً وراءه عجوزا متمهلة تمشي كسلحفاة»، إذ ينفتح الأنموذج من حضوره الوجودي المتعيّن في النسخة الأولى «إلا وجهاً واحداً....»، على حضور كينوني داخل فضاء تشبيهي عالي القصدية والتدليل والأسطرة «عجوزاً / متمهلة / تمشي ـ كسلحفاة».

الاستهلال السردي الثالث يستخدم عدسة كاميرا أضيق، ليتدخل في عمق المشهد وتفاصيله تدخلاً دقيقاً وكاشفاً ومستوعباً لتداخل الأزمنة وتنوع التشكيلات المكانية والتعددية الحركية لصور المشهد :

يستحضر مشهد الرؤيا في وقت آخر، بحركة تأملية فاحصة بطيئة، وبتفاصيل إضافية. تمرّ أجزاء المشهد، وقد تتوقّف الحركة على جزء صغير منه، مركز الرؤيا، الوجه القديم الطالع من الضباب للامرأة العجوز، وراء الحشد المتفرّق، وتتجمد في إطار الرؤيا تفصيلات أخرى مع الوجه : صفحة النهر المتموجة، والقوارب، وأوتاد خشبية لجسر قديم، وأسلاك حديدية مضفورة تتدلى أطرافها في الماء، أجزاء أخرى غير واضحة، لعلها سرب من الطائرات أو غيمة من مخاوف. بعد ساعات يتكرر اندفاع الحشد وتفرقه مع تفصيلات أخرى، والوجه القديم نفسه منبثقا من لا مكان يتقدم كسلحفاة نهرية على جسر رسو العبّارات.

تجمّع عدسة الكاميرا قواها التصويرية لتتمركز في بؤرة المشهد بنسخته الاستهلالية الثالثة، من أجل أن تلتقط لحظته الوجودية الاستثنائية المعبّأة بالتاريخ والحضور والمعنى «مركز الرؤيا، الوجه القديم الطالع من الضباب للامرأة العجوز»، وهو يفرض على المحيط الصوري أنموذجه المهيمن بحيث يمتص الحركة من تفاصيل المحيط وأجزائه ومقترباته كافة، وينفرد هو بالسيطرة على نبض الصورة وسياقها وديناميتها «تتجمد في إطار الرؤيا تفصيلات أخرى مع الوجه : .....»، لكن حركة التفاصيل ما تلبث أن تعاود نشاطها «بعد ساعات يتكرر اندفاع الحشد وتفرقه مع تفصيلات أخرى»، مع إخفاء معطيات جديدة تدفع باتجاه تعميق أسطرة البؤرة المركزية «الوجه القديم نفسه منبثقاً من لا مكان يتقدم كسلحفاة نهرية على جسر رسو العبارات».

الاستهلالات الثلاثة التي تتصدّر القسم الأول من «رؤيا خريف» قادها سارد موضوعي يحمل كاميرا توهم بالحياد عبر قيامها بالوصف الدقيق غير المتدخّل، وربما يتخلخل حيادها بتركيزها القصدي الدال على الامرأة السلحفاة، والاستهلالات من خلال العدسات الثلاث للكاميرا صوّرت المشهد من زوايا مختلفة إمعانا في استظهاره مجسّماً كاملا.

يتدخل السارد الذاتي مباشرة بعد إنهاء الحفل الاستهلالي الثلاثي «الوصفي» بمقطعين ينتهي بهما

القسم الأول الذي يعمل بوصفه طابقاً أرضياً لعمارة القصة. في المقطع الأول تتحوّل عين الرائي «السارد الذاتي» إلى عدسة كاميرا تعيد إنتاج التفاصيل المكانية إنتاجا وصفياً ـ مضاعفاً وموسعاً ـ جديداً، يتجنب الحياد ويمعن في القصدية لبث إشارات، وإطلاق علامات، وافتتاح بؤر تتحرك على تخوم «الرؤيا» وتوحي بأطياف «الخريف» دون عناية بصر الرائي :

خرجت قبل غروب الشمس لاستجلاء مكان الرؤيا الجديدة.

كان السكون يثبّت السفن الراسية على سطح الماء العكر، تهبّ منه نسمات خاطفة تحرّك الأوراق الصفر الذابلة وتحدث خشخشة متقطعة بين الأقدام. وصلت إلى مرسى العبّارات التي تنقل العابرين من هذه الضفة إلى الضفة المقابلة، المكان المتوقع نفسه المتكرر في رؤيا هذا الخريف، الركائز الخشبية لبقايا الجسر، الأسلاك المضفورة الساقطة بين الصخور التي انحسر الماء عنها، وسفينة حديدية محطمة نخرتها الأمواج، وزوارق مربوطة تهتزّ اهتزازاً خفيفاً. هناك مقعد على الساحل قريب من حافة النهر.

ولا شك في أن تعيين مكان الوصول «المكان المتوقع نفسه المتكرر في رؤيا هذا الخريف» بإعلانيته البارزة في «المتوقع / المتكرر»، يضع الحدث القدري المتجدد تحت طائلة «رؤيا» محددة موسومة في إسنادها التنكيري الهادف إلى «خريف».

وإذا كان المقطع الأول يدلف إلى ميدان السرد عبر كسر العزلة والانفتاح على الخارج بالحركة التقليدية اللافتة «خرجت»، فإنه المقطع الثاني يتناهى إلى سكونية ملغومة ترسّخ الجذور الأسطورية للأنموذج الشخصاني المركزي السائر في طريق الأسطرة :

انتظرت طويلاً دون أن يحدث شيء، ولم يخطف أي نذير. توقفتْ آخر عبّارة راجعة من الضفة البعيدة وأنزلت عابرين قليلين. هبط الظلام وعتّم الأشجار الضخمة على الساحل، واشتعلت أضواء سفن متفرقة. كان جسر العبّارة خاليا، وأجنحة طيور قليلة تمشط فضاء النهر للمرّة الأخيرة. كان الظهور المتكرر للرؤيا يرسم للعجوز أوضح صورة، مماثلة للصورة الأصلية للجدّة العتيدة، قابلة المئات من المواليد، الجدّة السلحفاة، في مشيتها المتمهلة المتمايلة، وجهها الأخضر الداكن الصقيل. بعد أربعين عاماً، كان الوجه نفسه، لم يُحفر فيه شرخ واحد أو أخدود.

فينتهي القسم الأول من «رؤيا خريف» باستظهار كامل وواضح وأصلي للصورة / الرؤيا، يحشد الزمان والمكان في منطقة سردية ساخنة ترفع الصورة إلى مستوى نضج الرؤيا، وتعمّق الرؤيا إلى مستوى تجسيد الصورة.

ويمكن توزيع مفردات السرد المشهدية للصورة ـ الرؤيا على هذا الشكل :

الظهور ـ أوضح / صورة

يرسم ـ مماثلة / للصورة الأصلية مشيتها / المتمهلة المتكرر المتمايلة للعجوز ـ للجدّة / العتيدة وجهها / الأخضر للرؤيا الداكن

ـ قابلة المئات من المواليد الصقيل

ـ الجدّة / السلحفاة

ولتمتين أواصر البعد الأسطوري في المشهد، فإن الزمن يقف عاجزاً وتتعطّل آلته المغيّرة أمام احتفاظ المشهد بحساسيته الصورية كاملة من دون أي تبديل أو تعديل «بعد أربعين عاماً، كان الوجه نفسه، لم يُحفر فيه شرخ واحد أو أخدود»، وتتداخل هذه الإشارة مع «قابلة المئات من المواليد»، لتؤلّف صداها الأسطوري بوصفها «صورة من الآلهة (مامي) في ملحمة (أتراحاسيس) البابلية» (٨٠).

وبوسعنا ملاحظة أسلوبية المزج التصويري الحاصل بين الرؤيا (العليا) والمشاهدات البصرية (الدنيا)، وتسيير السرد على مسطرة الرؤيا الجديدة التي تمزج المستويين في نسق واحد.

القسم الثاني من «رؤيا خريف» يعمل بوصفه

ملصقاً داخل ـ حكائياً مستدعى من الذاكرة، بكل سخونة التاريخ وحرارة الواقع، وقد وضعه العقل الحكائي للرؤيا هنا بأسلوبية مونتاجية توصل القسم الأول بالقسم الثالث، فهو يبدأ بداية استرجاعية غاية في البساطة والدقة :

يومذاك، في ربيع ١٩٤١ الذي أنزلت فيه السفن البريطانية جنودها من (الكركة) الهنود لاحتلال (العشار)، أرسلني أهلي بصحبة قابلتي إلى قرية (نهر الخور) القريبة من (أبي الخصيب).

ماراً بإشارات «عددية» مسردنة ومؤوّلة داخل فضاء الحكاية، تثير الحسّ الرياضي لدى المتلقي وتحفّزه على تنشيط آلته التأويلية، فضلاً عن انتظار ما تؤول إليه هذه الإشارات وما تحققه من غايات تضاعف طاقة الأسطرة في فعالية الرؤيا :

١ . لأني في النهار التالي عرفت كم هي واسعة تلك الدار، بغرفها الخمس.

٢ . فإضافة إلى عجوزين قريبين.

٣ . فوجئت بعشرة من صبيان (دار الأيتام).

٤ . أكبرنا لم يتعدّ العام العاشر.

٥ . خرجنا بعد الإفطار إلى النهر من أحد الأبواب الثلاثة للدار.

فضلاً عن أن السارد الذاتي يصعّد من قدراته الانتباهية ويوسّعها ليلتقط كل شيء بعناية ودقة ورفق، ويحيط إحاطة مركزية وشاملة بالمحيط الزمني والمكاني الذي تتحرك في إطاره الحادثة الحكائية، وهي تسير قدماً نحو إنجاز أسطورتها عبر تخييل الواقعي ووقعنة المتخيل. حتى يختتم السارد الذاتي هذا القسم بإثارة الخيال السمعي في دائرة المروي له (الصغيرة) خروجاً إلى دائرة المتلقي (الكبيرة) :

سمعنا أحدنا يقول : «إنها سلحفاة». في ذلك المكان، والعزلة تلك، كان مثل هذا التشبيه يلصق في خيالنا كسائل ثمرة (البمبر) الصمغي الشفاف، أكثر من أية سلحفاة حقيقية رأيناها تغادر النهر ذلك الصباح. وعندما جلست العجوز في صدر المائدة، أنار القسط الضئيل من نور الفانوس وجهها الأخضر، تحدّق فينا بعينيه االصغيرتين تحت حاجبين ممسوحين، وبدت كشجرة راسخة الجذور، يخفي وجهها السلحفاتي الطافح بالسلام عمرها الطويل، ورحلتها الشاقة بين البطون والفروج، إلى أن ألقت بها العبّارة على ساحل رؤيا هذا الخريف، ولم يتغير منها شيء.

فهو يجدد إنتاج صورة الجدة / السلحفاة / القابلة / القديمة، ويزيد من فرص أسطرتها بعيداً عن مرجعيتها الأسطورية المتصلة بالآلهة (مامي) في أسطورة (أتراحاسيس) البابلية.

يعمل هذا الملصق الداخل ـ حكائي المونتاجي (القسم الثاني) ظهيراً بانورامياً سردياً، يضيء مناطق معتمة في رؤيا السرد ويكشف عن الجزء الفاعل من ذاكرتها، وينتج شبكة من الإشارات المعدّة لدعم حركة التدليل في مشاهد السرد.

تتمركز الرؤيا في القسم الثالث من القصة في بؤرة / بؤر السارد الذاتي عبر فعل العودة، الذي يقود فضاء السرد نحو المرجعية الزمكانية المشكّلة لإحدى هذه البؤر :

عدت إلى الشقة في آخر المساء. لم يصل أحد من الأصدقاء بعد.

تطلعت من النافذة المطلّة على ساحة وقوف الباصات، أرقب الحركة المبعثرة للعائدين إلى بيوتهم. كان الانسحاب الثقيل والصعود المتباطىء إلى داخل الباصات، ثم مغادرتها أماكنها بالثقل نفسه.

ويفيض لسان السرد على الكيان السردي للسارد الذاتي ليتحول الجسد بأخطر آلياته الفاعلة إلى سارد يروي حكايته بالجسد :

ومن مستوى النظر المرتفع هنا يهبط (شيء) إلى الأسفل دون انقطاع، لا أدرك ما هو تماما، لكني أحسّه قريبا من عيني، كما تصطدم أذناي برنين غير مسموع، وتمسح جلدي فرشاة صعودا وهبوطا.

ثم يتمركز فعل السارد الذاتي تمركزا أشدّ يستدرج الزمن الماضي ليرهنه بالزمن الحاضر، ويسلّط الرؤيا على المشهد كي تسهم في تآخي الأزمنة، فيكون متاحاً أمام الذاكرة فرصة التماهي مع الراهن والاصطفاف إلى جانبه في المشهد العام للرؤيا:

جلست في طرف المنضدة، ورسمت تخطيطا لوجه الجدة السلحفاة، بعدئذ أنجزت عدّة تخطيطات، عندما سمعت أقدام الأصدقاء تزحف نحو الغرفة. كانوا ثلاثة من ندامى كل ليلة تناقلوا التخطيطات، وسألوا عما إذا كانوا يعرفون صاحبة هذه السحنة الفحمية. قلت : «لا بدّ أنّ أحدكم سيتذكر أخيرا من تكون». أضفت : «كنا ندعوها الجدة السلحفاة. ذلك قبل سنوات طويلة». لم تصدم الذكرى أحدهم.

فالعدد ثلاثة «كانوا ثلاثة من ندامى كل ليلة» يعاود الظهور بقناع شخصاني جديد، لكنّ حضوره العددي الدلالي يختفي إثر فشل صورة الجدة السلحفاة في صدم أحدهم، فتمر الاستعادة التخطيطية التي اقترحها السارد الذاتي من دون أن تنجح في استحضار الماضي المفعم بذكرى أسطورية لديهم، وما التخطيط إلا محاولة لإبقاء الصورة محرّرة خارج الذاكرة وقابلة للتداول البصري من قبل ذاكرات تكنز هذه الصورة للجدة السلحفاة في منطقة ما من مخازنها وأقبيتها. وتنطلق مجموعة من الإشارات تثير النسق العددي والنسق الأسطوري عن طريق العودة إلى المرجع الأصل الذي يماهي الأسطورة ويتداخل معها، ويمكن حشد الأنساق على النحو الآتي:

١ . جلسوا عشرتهم على الأرض.
٢ . ستشربون الليلة في كوب من الفخار.
٣ . أخرجت طقماً من أكواب السيراميك.
٤ . قال أحد الأصدقاء : «نخب الطين».
٥ . نخب السلحفاة التائهة.

يتخلّى بعد ذلك السارد الذاتي عن مركزيته الذاتوية في رسم الحدث السردي، وينتقل إلى موقع شبه محايد، يسلّم مقاليد التصوير لكاميرا تضغط على رؤيا السرد وتسهم في إجلاء لقطاتها إلى الخارج:

ينصرفون خفافا من دون أم يتركوا ظلاً أو أثراً يدل عليهم، وكأن وجودهم هنا، كما كان دوما، زيارة عابرة محض أو لقاء لن يتكرر. أسماؤهم تفلت من حافظتي، ولا أعرف شيئا عن عنوانات أعمالهم أو مساكنهم. قبل مجيئهم إلى الشقة لم أكن متأكدا من عودتهم إليها. إن التئامهم غير الأكيد في أول الليل ينتهي بانفراطهم الشبحي في آخره. كانوا يأتون من مكان بعيد، بعيد جدا.

المشهد مرهون بالأسئلة ومشحون بالغياب ومهدّد بالعودة إلى الذاكرة، فضلاً عن كونه غائماً يفتقر إلى تفاصيل ضرورية تجلي صورته وتزيح ضبابيته. ولعل استلال هاجس الرؤيا من بين تضاعيف اللعبة السردية يحرر فكرة استيلاد أسطورة جديدة من رحم الأسطورة القديمة، وينقل حركة السرد إلى حسّاسية انفتاحية مشرعة على الجهات كلها.

يستأنف السارد الذاتي حركته الموضعية ويفتح عدسة كاميراه المخصَّبة بشهوة الملاحظة والمتابعة والتصوير ـ داخلياً وخارجياً / زماناً ومكاناً / بصريا وذهنياً / واقعاً وحلماً / مابعد وماقبل / ذاتا وموضوعاً ـ في خليط سردي يستقطب إشارات الإرث السردي المعلّق في ذاكرة «رؤيا خريف»، ويحشدها في مشهد مجسّم جديد تحت سلطة الكاميرا وهي تصوّر بعناية من بعيد، ومن أعلى ـ «النافذة»:

ذهبت إلى النافذة وتطلعت إلى الساحة. أشخاص قليلون يخطرون بين المظلات أو يجلسون في داخلها.آخر باص على وشك المسير.

ويعمل الخليط السردي على صهر المكونات والممكنات والرؤى التي أنتجتها الحلقات السابقات للرؤيا، ودفعها باتجاه استيلاد إشارات جديدة، يتواصل بعضها مع المقدمات الحاكيات، وينفرد بعضها الآخر بصوغ رؤاها الموازية لرؤى سابقات مبثوثات في مناطق حساسة ودائمة الإثارة في جسد

السرد، ويمكن التقاط هذه الإشارات ورصفها على النحو الآتي :

١ . أما ذلك الشيء الغامض فدائم الانهمار إلى الأسفل.

٢ . كان أحدهم يقول «الأوطان إطار الصداقات الكبيرة».

٣ . بدوا كأشباح مثقلة بالوفاء.

٤ . أصابع السنوات الساخنة مرت على وجوههم وحفرت طوال أربعين عاما آثارا بليغة.

٥ . فهم يقبضون على أعمارهم ويلمسون تحركها تحت أصابعهم على السطح الأملس لطين الأكواب المفخورة.

٦ . ومع أني كنت أقل اكتراثًا بمرور السنوات، لكني كنت مثلهم ممسكاً بحاجز الرحلة المتأوِّد، أطل على الرؤيا التي تسكنني منذ ليال. آه، أدركت اللحظة، أنهم كذلك جزء من الرؤيا.. الأصدقاء المتعبون، الشائخون، السكارى الهادئون، العشرة المتقاربون.. هناك.. هنا.. في أي مكان. حديثهم، أصواتهم، كلماتهم المتباعدة، تأتي من مكان بعيد، بعيد جدا.

ويسدل القسم الثالث ستارته السردية على رؤيا الحكاية ليقفل عليها ويحجبها عن ضوء الخارج، ويتمركز حول موت الأسطورة في الحيز الفضائي الضيق، الذي يشبه قبراً معلّقاً يستاف رؤياه في عزلة خانقة وفوضى مربكة :

الليل يتقدم، ولا شك في أني قد غفوت، لأني وجدت الغرفة خالية من الصحاب بعد انتباهي. الأكواب مقلوبة على المائدة جوار القناني الفارغة، يرقد بينها وجه الجدة السلحفاة مغطّى بسائل وردي جاف.

يتخلص السارد الذاتي في القسم الرابع من عبء الرؤيا بكثافتها السردية وزخمها الحكائي، بعد أن ناء بها على مدى ثلاثة أقسام متنوعة في أشكالها وأدواتها وسياساتها السردية لكنها تعمل في فضاء واحد، ويعود إلى ذاته المجردة بعدسة كاميرا تعمل بنسق واحد، يسعى إلى ترتيب الأشياء واستعادتها داخل مشهد الضوء النهاري :

غادرت الشقة مع الفجر، واتجهت مسرعا إلى مرسى العبّارات. أحسست نسائم النهر الندية مع اقترابي الحثيث. في المكان نفسه، تجلّى جسر حديدي عائم على مجموعة من السفن الممتدة إلى الضفة المقابلة، تعبر عليه قافلة من الشاحنات العسكرية الكبيرة باتجاه الجانب الشرقي من النهر. قافلة طويلة، محملة بالجنود والعتاد، تنخفض تحت ثقلها السفن المعترضة، ساحبة معها قطع الصفيح في الجسر، فتحتك ببعضها وتتأرجح.

انقضى النهار، وعدت ليلا إلى النهر. الجسر ما زال قائما، وقافلة الشاحنات تستمر في العبور. لم يأت أحد من شلّة الأصدقاء إلى الشقة تلك الليلة، ولم يظهروا في الليلة التالية.

إنّ شبكة الأفعال السردية «غادرت / انقضى / لم يأت / لم يظهروا» تشير إلى استظهار الغياب، بعد المرور البصري المستقصي والمكثّف على الوحدات الزمكانية للسرد بين «غادرت الشقة مع الفجر» و«انقضى النهار، وعدت ليلاً إلى النهر»، ليصل الغياب المقترح بالليل القادم على النحو الذي يتلاءم مع رؤيا الأفعال المنفية «لم يأت أحد / لم يظهروا في الليلة التالية»، حيث تزول «رؤيا» السرد مع غياب «خريف» الأحداث.

تنتهي «رؤيا خريف» إلى رؤيا إجمالية بانقسامها على أربعة أقسام، وكأنها تعيد تصنيف (فراي) في (رؤيا ربيع / رؤيا صيف / رؤيا شتاء / رؤيا خريف) داخل حدود «رؤيا خريف»، لأنها تنقسم في القصة على أربعة مجالات رؤيا، لكنها تحت رعاية «رؤيا خريف» وحراستها، وقد تحوّلت في المنظور السردي إلى رؤيا إجمالية تستوعب / تقصي الرؤيات الثلاث المجاورات لها والمتقدمات عليها، وتقدم رؤياها «رؤيا خريف» بوصفها البديل الكلي الإجمالي.■

الإحالات والهوامش

١) ، ٢) ٣،) ٤،) ، (٥) الحداثة ، تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن ترجمة مؤيد حسن فوزي ، ج١ ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ : ٣٦ ، ١٩٥ ، ٢١ ، ٢٩ ، ٣٠ ـ ٣١.

٦) ما الحداثة ، هنري لوفيفر ، ترجمة كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣:١٠٦

٧) الإحساس بالنهاية ـ دراسات في نظرية القصة ـ ، ترجمة د . عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٧٩:١٢١

٨) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، رولان بارت ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب، ط٢ ، ٢٠٠٢ : ٢٦

٩) في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠:١٩

١٠) نص المرأة ـ من الحكاية إلى التأويل، د . عالي القرشي ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠:١٩

١١) ما الحداثة : ٢٣

١٢) ،(١٣) ، (١٤) ، (١٥) ، (١٦) الإحساس بالنهاية : ١٢٨ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٠٢ ، ١٠٦

١٧) عرار – الرؤيا والفن – قراءة من الداخل ، د . عبد القادر الرباعي ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط١، ٧٣ ٢٠٠٢:

١٨) ، (١٩) ، (٢٠) الرؤيا في شعر البياتي ، محيي الدين صبحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٨ : ١٣ ، ٢٣ ،٢٥

٢١) زمن الشعر ، آدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ٩ :١٩٧٢

٢٢) ، (٢٣) ، (٢٤) في حداثة النص الشعري : ١٧ ، ١١ ، ١٦

٢٥) أبعاد التجربة الفلسفية ، ماجد فخري ، دار النهار، بيروت ، ١٩٧١:١٤٥

٢٦) ، (٢٧) مقدمة للشعر العربي، آدونيس ، دار العودة ، بيروت، ١٩٧١:١١٢

٢٨) ، (٢٩) في حداثة النص الشعري : ٣٥ ، ٤١

٣٠) ، (٣١) ، (٣٢) ، (٣٣) ، (٣٤) ، (٣٥) ، (٣٦) ، (٣٧) ، (٣٨) ، (٣٩) ، (٤٠) ، (٤١) الحكاية الجديدة، محمد خضير ، دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط١ ، ١٩٩٥ : ٩٤ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٠٣ ، ٣٦ ، ١٠٤ ، ٥٢ ، ٩١ ، ٩٧، ٩٨ ، ٩٤ ، ٣٩

٤٢) صدرت طبعتها الثانية عن دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦

٤٣) منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٨٧

٤٤) منشورات الأمد ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٣

٤٥) دار أزمنة للنشر والتوزيع ، عمّان ، ١٩٩٥

٤٦) الرؤيا في شعر البياتي : ٣١

٤٧) ، (٤٨) عبد الرحمن طهمازي ، جريدة المدى ، بغداد ، العدد ٥، السنة ١ ، أيلول ٢٠٠٣:٨

٤٩) ،(٥٠) ، (٥١) ، (٥٢) ، (٥٣) ، (٥٤) ، (٥٥) ، (٥٦) ، (٥٧) ،(٥٨)،

٥٩) ، (٦٠) ، الحكاية الجديدة : ٣٧ ، ١٠٧ ، ٩٨ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٢٠ ، ٢٧ ، ٤٦ ، ٢٨ ، ٤٧ ، ١٠٨

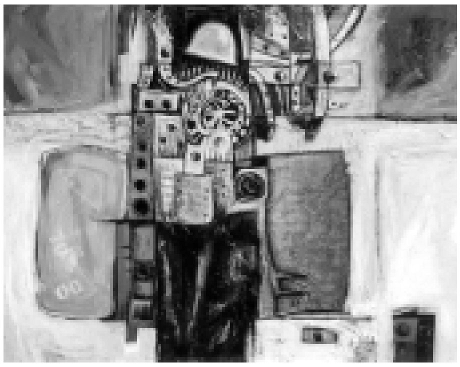
(٦١) نقد النص ،علي حرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٨ :١٩٩٣

(٦٢) ، (٦٣) ، (٦٤) ، (٦٥) ، (٦٦) ، (٦٧)،(٦٨) ، (٦٩) ، (٧٠) ، (٧١) ، (٧٢) ،(٧٣) ، الحكاية الجديدة : ٥٤ ،٣٦ ، ٤٢ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٩١ ، ٤٥ ،٣٩ ، ٤٩ ، ٩٠ ، ٢٩ ، ٢٨

(٧٤) هذه القصة هي القصة الأولى في المجموعة المسمّاة باسمها ، ولوصفها هذا قيمة سيميائية مابعد حداثية تأمل قراءتنا هذه الكشف عنها .

(٧٥) ، (٧٦) ، (٧٧) ، (٧٨) ، (٧٩) : من مقدمة الحكاية الجديدة .

(٨٠) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة ، فرج ياسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠:٨٦



صورة الآخر
في الخطاب القَصصي العَربي القَصير

لؤي حمزة عباس *

مقدمة:

(١)

قدمت موضوعة المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب فرصة لتشكل الخطاب السردي العربي، الروائي منه بخاصة ومع أول نماذجه (التعليمية)، وإن من الباحثين من يَعدُّ مقولة الآخر، من وجهة نظر سوسيولوجية صرفة، مقولة مؤسسة للرواية العربيّة من حيث إسهامها في نشأة الرواية، وتطورها في الثقافة العربية الحديثة، ومن حيث بنيتها(١)، وهو ما يمنح رواية (عودة الروح) ١٩٣٣ لتوفيق الحكيم فاعلية الريادة والتنميط في تصديها لموضوعة العلاقة مع الآخر، الشرق بمواجهة الغرب بتسمية كلاسيكية، وإشكالية الأنثروبولوجيا الحضارية بتسمية راهنة(٢)، وهي تنطلق، بما يشكل القاسم المشترك بين الروايات العربيّة، من الشرق لتمرّ بمختلف بلدان الغرب الأوربي، سواء من أمَّن لنفسه مَعبراً كولونيالياً إلى الشرق، وهو ما اختصت به روايات المرحلة المبكرة التي أدارت صَراعها في لندن أو باريس، أو مَنْ لم يؤمَن حيث اتسعت رقعة المواجهة مع روايات العقود الأخيرة لتشمل يوغسلافيا والدنمارك، وإن ظلت رواية المواجهة الحضارية أمينةً لما استنته نماذجها الأُول من تقاليد(٣) غدت معها مسؤولة، إلى حد، لا عن صورة الأجنبي في الأدب (والثقافة) العربيين، بل عن صورة العربي نفسه وهو يخوض صراعه الحضاري على أرض

* أكاديمي يعمل في كلية الآداب - جامعة البصرة / العراق.

● اللوحة للفنان **عبدالله الشيخ** / السعودية.

أخرى، فإن ما تقتضيه موضوعة «تمثيل الآخر» يتجاوز الحدود الأولية لأي صراع ليسهم على نحو معقد في إنتاج «المخيال» وبشكل أكثر تحديداً «المخيال الجماعي» L'imaginaire Social، مؤثراً في إنتاج الصور - صورة الذات وصورة الآخر، فإن أي صورة تنتج عن حضور الوعي، مهما كان بسيطاً، بـ «أنا» مقابل «الآخر» - التي تتشكل في إطار العلاقة بين بلدين أو ثقافتين، لتقدم بالضرورة فصلاً جديداً في «تاريخ الأفكار»(٤).

(٢)

ومثلما كانت هذه الرواية مسؤولة عن نمط الصورة واشكالياتها، غدت موجهةً لتلقي النقد العربي لصورة الآخر في الأدب وهي تحدد أوجه الصراع بين «الشرق» و «الغرب» بما اجترحته من معطيات أمست من ثوابت نظرتها لنفسها بنيوياً وللعالم موضوعياً، فقد استأثرت هذه الرواية بالعناية النقدية التي تصدت لدراسة عدد من الروايات في استقصاء صور المواجهة والنزاع وتبيّن مظاهرهما، أو توجهت لدراسة رواية بعينها بوصفها أنموذجاً لهذا النزاع، حتى بعد أن حقق الخطاب القصصي العربي القصير حضوراً مهماً في المشهد الأدبي، فدخل ميادين وعالج موضوعات كانت من قبل حكراً على الرواية محققاً فيها نماذج متباينةً ظل بعضها أميناً لنظرة الرواية العربية، محافظاً على تجليات صورها، وانشغل البعض الآخر، بما تمنحه إمكانيته القصصية وما تسمح به مساحته الخطابية، بتجديد النظر إلى العلاقة بين طرفي المواجهة عبر إعادة فحص محتواها انطلاقاً من أسس جديدة في سبيل الوصول إلى مساحة ممكنة للحوار، وهو ما هيأ هذا الخطاب لاستيعاب مواجهات استغرق فيها الأدب العربي، والخطاب الروائي منه على نحو خاص، طويلاً، لتُختبر عبر متغير هذا الخطاب قدرتُه على الإسهام في وعي الذات مراقبةً مرَّة ومحاورةً أخرى، مكوّنةً عبر المراقبة والحوار مقتربات صلتها مع الآخر الذي «أصبح في عالمنا هذا وفي عصرنا هذا عنصراً مكوناً لهوية الذات وشرطاً لغناها وتقدمها إلى درجة يصح معها أن يقال إن رفض الآخر يعادل موت الذات» (٥).

(٣)

إن اعتماد ما قدمته الرواية العربيّة من سمات شبه ثابتة في تصديها لموضوعة المواجهة الحضارية يُعَدُّ معياراً نقدياً في دراسة الخطاب القصصي القصير الذي عالج الموضوعة نفسها(٦)، يمكن أن يحمّل النقد العربي خسارة يفقد معها فرصة معاينة هذا الخطاب وهو يطوّر من أدواته ويوسع عالمه في التعامل مع موضوعات تطلّبت من قبل مساحات سرديّة أكثر اتساعاً لما يقتضيه هذا الصراع من تشابك أحداث، وتعدد شخصيات، وامتداد فضاء أنجزت فيه الرواية العربيّة أفضل نمادجها، مثلما يفوّت على نفسه فرصة تأمل ما أنجزه هذا الخطاب ومعاينة الكيفية التي مكنته من تقديم نماذج شكلّت رصيداً مضافاً في دراسة صورة الآخر، ووسعت من مجال (الصوريّة» imagologie في الأدب العربي، المجال الذي لا يمكن أن ينهض بغير تضافر النماذج التي تسهم إبداعات متعددة قصصية، ومسرحية، وشعرية، إلى جانب الرواية في تجليته وتعميق حضوره، لذا يسعى هذا البحث عبر دراسة انموذجين قصصين: (حيرة سيدة عجوز/١٩٨٢) لمهدي عيسى الصقر، و(في حديقة غير عادية /١٩٨٤) لبهاء طاهر، لاختبار فاعلية الخطاب القصصي العربي القصير، في خلال مرحلة مهمة من مراحل عطائه، في تصديه لموضوعة المواجهة الحضارية، مثلما يتوجّه لوعي إمكانية هذا الخطاب في إنتاج صور متباينة، غير نمطية، للآخر كما للعربي، وهما يخوضان صراعاً أو يمدان جسراً لحوار، بما يجيب، ضمناً، عن سبب اختيار البحث لأنموذجين يتفقان في عناصر بنائية تعيد إلى الذهن بعض ما أسسته الرواية العربيّة من قبل، ويختلفان في موقف كل منهما من موضوع العلاقة مع الآخر، مثلما يختلفان في تشكيل صورته، فهما

ينطلقان معاً من أرض مشتركة، ووعي سابق، من دون أن تنقطع خطواتهما عند حدود هذه الأرض، أو تنحسر التماعاتهما عند تخوم ما أرتيد من الوعي.

حيرة سيدة عجوز: المراقبة

يتشكل الفضاء النصي لـ (حيرة سيدة عجوز) (٧) عبر مقاطع خمسة تعتمد الثغرات الزمنية مسوّغاً للفصل فيما بينها، في الوقت الذي يؤدي استمرار السرد دوراً تواصلياً يشدُّ المقاطع إلى بعضها وينظم مجرياتها وهي تُقَدَّم عبر راوٍ ذاتي يبدو مهيئاً منذ الأسطر الأولى لخطابه لكشف سمات عالم غريب عليه، ليتوحد في أفق مشاعره ما هو خارجي مع ما هو داخلي، في المكان مثلما في الزمان، وهما ينتظمان في تعميق أثر الحيرة والعجز اللذين ترزخ تحت وطأتهما شخصية المرأة صاحبة النزل، حيث يقيم، يتساوى في ذلك، عبر تواصل المراقبة، جو المدينة وهو يؤطر السرد، مع وحدة الشخصية وعزلتها في عالم لم تعد تفهم شيئاً مما يجري فيه.

يسعى مفتتح الخطاب القصصي وهو يؤمّن مجموعة من الانتقالات (من الخارج إلى الداخل: مكانياً، ومن العجوز إلى الراوي: شخصياً، ومن الوصف إلى الحوار: تقنياً) إلى تنظيم وحداته مثلما يتوجّه إلى ملامسة موضوعته والإعلان عنها، من خلال مجموعة من الإشارات الوصفية التي تتآلف في إضاءتها لأجواء العزلة والتوحّد لا على صعيد ما هو طبيعي فحسب، مرصود ومراقب من قبل الراوي نفسه في تطلعه «عبر زجاج النافذة إلى حركة الناس والسيارات في الشارع، وإلى السماء الداكنة بحثاً عن فجوة بين طبقات السحب المتراكمة تتسلل من خلالها أشعة الشمس»، بل على صعيد الشخصية التي تسهم وحدات الحجم (عجوز ضئيلة البنية) والعمر (جاوزت الستين) والفعل (تتصفح جريدة اليوم) بتأمين انتقالات المفتتح داخل أفق شعوري ينظمه الراوي مثلما يكون هو أحد نواتجه الإنسانية، فهو لا يترصد أشعة الشمس ولا يلتقط إشاراته إلا بحثاً عن دفء مفتقد وراء امتداد مظاهر طبيعية متحوّلة (الشارع الأسود، العشب داكن الخضرة، الرمل والحصى المنقوع) ليأتي بعدها البحر مكثفاً شعور الوحدة والانعزال «فسيحاً بلون الرصاص الصدئ».

يكشف الراوي وهو يؤدي عملية إرسال القص خصائصه الكلامية مثلما يضيء سماته الوظيفية بوصفه عنصراً مشاركاً، فهو يموقع نفسه داخل المفتتح بعد أن يؤطر سرده مجلياً صورة الخارج ومانحاً العجوز موقعها الذي يتجسد على نحو اكثر جلاءً مع الصحيفة والقطة البيضاء مغمضة العينين، ليشخص، بعدئذ، داخل خطابه القصصي «وأنا أتأملها حيناً وحيناً أتطلع عبر زجاج النافذة ..»، بيد أنه يرجئ كشف ماهيته زمناً خطابياً معلوماً، فيظل شاهداً ومحاوراً حتى ينحرف الحديث تجاه (بن) الشخصية الثالثة و(النزيل الآخر)، لنكون مع (الآخر) بمواجهة وحدة ترابطية (إدماجيّة) تكشف ماهية الراوي عبر مطابقته مع (بن) نزيلاً وحيداً؛ إن الوحدات الترابطية لا تحيل، حسب تصوّر رولان بارت، على فعل لاحق ومكمّل بقدر ما تتوجّه لوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام للحدث، وهي تختلف فيما بينها بما تشغله من مساحات لفظيّة، فقد تكون جملة مثلما «يمكنها أن تكون أدنى من الجملة، وبدون أن تنفصل عن النص»(٨)، ليضيء الراوي ماهيته، بعد أن أعلن موقعه داخل خطابه وكشف ضميره، متماهياً مع (بن) ومنفصلاً عنه بسؤال سابق وجهه للعجوز: «- هل الجو عندكم هكذا كل صيف؟! رفعت وجهها إليّ. - ليس دائماً.»

إن (عندكم) تفصل الراوي عن العجوز ومواطنيها - و (بن) من ضمنهم - مثلما توحده لفظة (الآخر) مع (بن)، ليغدو مع أول مقاطع الخطاب مشاركاً باقي الشخصيات في صنع أحداث خطابه ومنفصلاً عنها في آن، فهو النزيل المتوحد والمحاصر خلف جو ماطر كحال (بن)، مثلما هو الغريب المراقِب الذي يؤمّن لنفسه فسحة زمنية يكشفها الخطاب

القصصي، وينظم أفعالها، بما يعمل على إنشائه من (وحدات توزيعية) تسهم بكشف موضوعته وإضاءة كوامن شخصياته وتمدّ خطابه القصصي بطاقة سرديّة تفتح الأبواب الداخليّة للقصة وتوحد إشاراتها في شبكة منتظمة يُعدّ الخطاب نفسه تمثيلاً فنياً لها، وذلك ما ينجزه الراوي عبر المراقبة والحوار في خلال المقطع الأول مضيئاً أثره في شخصية المرأة من خلال فقدانها لواحدة من الصلات الإنسانية بغياب إبنيها، لتغدو أنموذجاً للحيرة الإنسانية، فإن حناناً لافتاً توليه لقطّتها - يصفه الراوي، في أول انتباهه لهذه الموضوعة، مشبهاً حديثها عن القطة «مثل أم تتحدث عن طفل لها» - يوجّه الخطاب للعناية بالمفارقة المعتمة، الحزينة نوعاً ما، في تجنب المرأة سؤال الراوي عن أولادها، وهي لا تجيبه إلا بعد فواصل حوارية طويلة نسبياً، وإن أجابت فهي تجيب بشيء من الضيق من دون أن تترك فرصة لسؤال آخر.

إن إلحاح الراوي عبر إنشاء (وحدات توزيعية) تُعنى بموضوعة هجر الابنين لأمهما لا يضيء علاقة المرأة بابنيها ويعمّق حضورها في مجرى خطابه القصصي، ولا يساعد على إنتاج صور مقرّبة لفداحة العزلة والهجر في المقاطع اللاحقة فحسب، بل يتحرّك حركة غير مرئية لكشف شخصية الراوي وإعلان ارتباطه بموضوعة العلاقات العائلية عبر تأكيده وحدة العجوز بما ينمّط المواجهة وينقلها إلى ميادين إنسانية جديدة مضيفاً إلى ما قدمه الخطاب الروائي العربي في خلال عقود طويلة من مظاهر المواجهة والاختلاف بما يلتقطه الخطاب القصصي القصير ويجسد ظلاله انفصالاً إنسانياً يسعى الشرقي، الزائر والمراقب، إلى ملاحظة مظاهره، ليغدو الخطاب بناءً على ذلك تضافر وحدات تتوجّه كل منها لبلورة جانب من الأزمة التي يسعى منذ العنوان لكشفها والإحاطة بها، حتى يبدو العنوان إعلاناً عاماً عما يكتنف الخطاب، أو يكون بتصوّر (جان كوهن) الكل الذي تكوّن أفكار الخطاب أجزاءه(٩)، بيد أن تأملاً لما يقوم عليه العنوان من بنية نحوية يعيد تنظيم العلاقة بينه وبين الخطاب، إذ أن مبتدأ محذوفاً في أول جملة (حيرة سيده عجوز) يقتضي توفر المتلقي على معرفة بمجريات الخطاب وبمحتوى أزمته، ليعيد مثل هذا الإجراء توزيع المهام بين الخطاب وعنوانه، فيرتفع العنوان لا بوصفه مبتدأ بل خبر مقدم مهيئا فرصة أوسع للتساؤل عن ماهية (الحيرة) التي لا تتضح بغير اكتمال الخطاب مبتدأ مؤخراً، ولتستمر إلى ما بعده وهو يمثل إجابة متصلة على الرغم مما يشوبها من ثغرات زمنية شكّلت بعداً تقنياً في إنتاج الخطاب وتنظيم مفتتحات مقاطعه لتسهم المدد الزمنية المحذوفة، بغض النظر عما تستغرقه، في إدامة السؤال ومواصلة الراوي مراقبة عالم خطاب على النحو الآتي:

- مفتتح المقطع الثاني: بعد دقائق سمعنا خطى تهبط السلم...

- مفتتح المقطع الثالث: في الخارج عادت السماء تنث من جديد..

- مفتتح المقطع الرابع: لم يقل أحدنا شيئا لبعض الوقت..

- مفتتح المقطع الخامس: كيف تشعر الآن .. بعد الأكل؟

ليوفر العنصر التشكيلي للخطاب القصصي فرصة للإيحاء وتوصيل الدلالة بما يؤديه البياض من مهمات حال انقطاع سواد الكتابة(١٠)، بما يمكن أن تعد الإشارات الزمنية المتتابعة في مفتتحات المقاطع اللاحقة معه مسوّغاً خطابياً لاتصال الشريط اللفظي، على الرغم من انقطاعه، وتواصل الحدث على الرغم من غيابه، واستمرار السواد في الثغرات المحددة زمنياً داخل البياض.

يحتفي المقطع الثاني بشخصية (بن) ويتوّجه راوياً فيما يدفع الراوي، النزيل الآخر، لأداء وظيفة المروي له الذي لا يشارك داخل المقطع بغير المشاهدة والإنصات مغيّباً شعوره إزاء ما يروى من أحداث، مكتفياً بملاحظة ما يبدو على وجه العجوز وهي تستمع

للتفاصيل يعلن الدور المركزي لـ (بن) في هذا المقطع عن أهمية افتتاحه بخطواته وهي تهبط السلم، فإن الشخصية تستأثر بعناية الراوي الأول، وقد اخُتتم المقطع السابق بحديث عنها، حتى حدوث المناقلة بينهما فيتنازل الراوي عن موقعه إلى موقع المروي له في نوع من التعالق (العلاقات المتبادلة) بين حضوره راوياً ومروياً له (١١).

لا تحدث المناقلة عبر مشاركة الراوي بل باهتمام العجوز التي تقود مهمة التساؤل في المقطع،ربما لتواجه غرابة العالم على نحو أشد قسوة، فـ(بن) يروي واقعةً غريبةً على مستمعَية: العجوز التي تغيّر العالم أمامها ولم تعد تفهم شيئًا فيه، والنزيل بما يحمل من دفء إنساني صامت كشفه اهتمامه بالعلاقات الإنسانية والعائلية مع المقطع الأول. إن رواية (بن) وهي تؤدي في المجرى الزمني للخطاب وظيفة إسترجاع خارجي باستعادة ما حدث في الليلة السابقة في الحانة من شجار دموي بين فتاتين، ورهان الرواد على أي منهما تفوز، تصعّد مستوى تأثيرها مع تقريب الصورة وزيادة متعته بما يروي «كانت معركة حياة أو موت.. بالأرجل والأيدي والأسنان والأظافر. شعور منتوفة في كل مكان، ودماء على الوجوه والأذرع والسيقان العارية، وعلى الثياب الممزقة وأرضية الحانة»، وهي توسّع الفجوة الإنسانية وتجسد وحشية المشهد مع عدم انتباه (بن) لأثر ما يروي على مستمعيه، وعلى العجوز بخاصة ومن ثم لاختراق مشاعرها وهو يُشبّه شجار الفتاتين (مثل قطتين شرستين تتعاركان)، لتوجّه العجوز عندئذ صرختها له وهو يستعيد تفاصيل حدث غريب عليها، كما توجّه صرختها للعالم الذي يرعى هذا الحدث ويتسلى بآثاره المفزعة، منسحبة عنه إلى المطبخ ومدارية غضبها (وهي تنهر قطتها في حنق بين حين وآخر)، ليروي للنزيل، عبر المقطع الثالث، صورةً وحشيّةً أخرى من واقع خبرته ممرضاً في دار للمسنين، وليقدم هذه المرَّة إنفصالاً كاملاً بين عالمين: عالم العجزة الذين يُجلبون إلى الدار من خلال أبنائهم أو أقاربهم أو دائرة الضمان، وعالم العلاقات الجديدة التي يجسدها (بن) وينطق بلسانها، حتى أن شكوى العجوز من غرابة العالم من حولها تغدو جملة مؤثرة فيما يروي مؤكدة الهوّة بين العالمين، وهو يغرز الإبر بأجساد العجزة كما لو كان يطعنها بالخنجر مواجهاً بنظراتهم إليه «في عتاب وبشيء من الدهشة، كما لو كنت من عالم آخر!» مما يوسع مساحة الانفصال التي يعمل الخطاب على إضاءتها موزعاً عالمه إلى عوالم ثلاثة منفصلة، فالراوي ينأى عما يروي شاهداً ومراقباً، مثلما ينفصل ما يروي إلى عالمين: عالم (بن) بقيمه وأخلاقياته الغربية، وعالم (العجزة) المبعدين الذي تنتمي إليه المرأة صاحبة النزل عبر تحقق الهجر والإقصاء.

يؤدي المقطع الرابع، بنائياً، دوراً في استيعاب حدث سابق والإعداد، موضوعياً، لحدث لاحق يُعدّ بلورةً لحركة الخطاب القصصي وتركيباً لفاعلية وحداته، أكثر مما يبدو إعداداً للحظة كشف أو تنوير تتجلى في خلال المقطع الأخير، فإن القصة لا تنتهي بانتهاء المساحة اللفظية للخطاب، ولا يتكثف مغزاها عند مفصل محدد من مفاصله، بل إنها تنفتح مع آخر جمل الخطاب المقدمة حواراً بين العجوز وقطّتها: «ثم غادرت الصالة وهي تكلّم قطتها في حب:

– هيا بنا يا صغيرتي .. حان موعد طعامك!».

متصادية تحت شعور الخوف بما يقدمه خبر الصحيفة من توجيه لعناصر سابقة، فإن الجريدة، وقد قُدِّمت مع المشهد الافتتاحي، تُغيَّب حتى تُستثمر بانتقالها إلى يد (بن) في المقطع الأخير ليتلبد وجهه وهو يقرأ خبراً «عن امرأة عجوز تعيش وحدها في شقة صغيرة مع قططها الثلاث، عثروا عليها ميتةً في فراشها بعد أن إشتكى الجيران من رائحة غريبة. وكانت القطط – التي ظلت حبيسة معها في داخل الشقة – قد أكلت لحم وجهها وأجزاء من ذراعيها وساقيها»، فتشتبك معاني الخبر مع موّجهات الخطاب القصصي حتى ليبدو نهايةً موعودةً أو نبوءةً غير

متحققة، مثلما يبدو، على نحو أشد وضوحاً، تجسيداً صادقاً لما يحدث وقد أُقصي عالم العجزة والمسنين عن مجرى الحياة لتمثل الرائحة الغريبة، وحدها، إيعازاً للانتباه إلى ما حدث بعد فوات الأوان. مع استمرار انفصال عوالم الخطاب، وتواصل الشعور بالخوف تُنجز القصة الكبيرة، قصة حيرة السيدة العجوز، حضورها النرجسي وهي تتمرأى داخل القصة الصغيرة، محتوى الخبر، مجسدةً تواصل الحدث في إنقطاع الخطاب وصمت الكتابة، فمن الصعب أن نتصوّر عجوزاً مستوحدة غير العجوز صاحبة النزل وقد استعيدت معها بشاعة الخبر، وبعد وقت يغادر النزيلان فيه كما غادر إبناها من قبل.

في حديقة غير عادية: التعاطف

يتحرّك خطاب بهاء طاهر القصصي في إطار ما هو يومي، معتاد ومألوف، للوصول إلى أعماقه الخفيّة، هذه الأعماق التي تتهدد الإنسان وتتحكم إلى حد ما بتصوراته وبسلوكه ضمن مجتمع يحكم طوق الرعب على أعناق أفراده، لذلك كان (الوعي بالقهر وصياغته) (١٢) مؤشراً مهماً من مؤشرات عالم الكاتب المبكّرة التي حُمّلت الشخصية، عبرها، عبء نظرتها وقسوة مواجهتها لوقائع حياتها، وهو ما ينعكس على خطابه القصصي عبر «لجوئه إلى التحقيق كشكل من أشكال البناء القصصي، واعتماده الكبير على الحوار كجزء من جوهر رؤيته للإنسان»(١٣) بالإضافة إلى ما يتحقق داخل الخطاب من تجسيد لشعور الإنسان عبر صوته الخاص في نوع من الاعتراف الذي تؤديه مختلف الشخصيات أمام أنفسها وأمام الآخر مما يُنشيء صلة أعمق تتجلى داخل الخطاب كأنها غير مقصودة لما تبدو عليه من تلقائية يسوّغها الحدث ويوجّهها الفضاء الذي يؤدي دوراً إستثنائياً في إضاءة وتعميق حضور الإنسان في عالم مؤجَّل الغرابة والرعب، وهو ما تجسده على نحو واضح إمكانية الحذف التي تمنح محذوفاتها فرصة التأثير في مجرى الخطاب، الأمر الذي يتجلى بشكل

دقيق في البنية النحويّة للعنوان:

(في حديقة غير عادية) (١٤) وهي تؤدي في توازيها مع بنية الخطاب القصصي وظيفة مرآوية تُضاف إلى وظائف العنوان إذ يُبنى إحتفاءً بـ (حدث) في حديقة، لكنه وفي إلماعة لوعي كاتبه - فالعنوان يضيء اكثر من سواه قدرة الكاتب على الانتقاء والصياغة والتوجيه - يستغني عن المبتدأ (الحدث) ويستبقي شبه الجملة بصفته غير العادية فضاءً لوقوعه وهو ما يعكس، كأنما في مرآة، بنية الخطاب القصصي التي تقوم على حذف جوهر المواجهة بين الرجل (المصري المغترب) والمرأة (الأوربية العجوز) لتصل إليه عبر تماسهما مع واقعة يومية شديدة البساطة تقوم على ما ينشئه المكان من مفارقة أمام الرجل، راوي الخطاب، الذي يجد نفسه مصادفة في حديقة غريبة يكتشف بعد حين أنها حديقة خاصة بالكلاب، وهو ما يدفعه بدءاً إلى أعماق نفسه مثلما يدفعه إلى جوهر المفارقة مصعّداً من خطابه الذاتي ومن مستوى انفعاله، مستعيداً رواية ما حدث، إذ أن حاضر الخطاب القصصي يُروى بوصفه ماضياً مما يُحمّل الرجل مسؤولية روايته فهو لا يروي ما يقع أمام عينيه بل يستعيد ما وقع مانحاً نفسه فرصة اكبر في التعبير عن شعوره إزاء الأحداث بالطريقة التي يعتقدها مناسبة في تجسيد وقائع الخطاب القصصي وتحقيق أهدافه، لذلك يُلاحظ ما يشغله صوته الداخلي من مساحة لفظية تُسهم بكشف ما يتمتع بع من وعي لنفسه وللعالم، وهو ما يُحمّل الراوي الذاتي مسؤولية مباشرة لا في تقديم عالم الخطاب القصصي فحسب بل في تعميق مجرى الشعور فيه، لذلك يُوجّه مفتتح الخطاب إلى إضاءة المكان ومعاينة أثره على مشاعره، فإن دخوله الحديقة يتم استجابةً لوحدة توزيعية قوامها ظهور «الشمس من بين سحابتين كبيرتين سوداوين» مدفوعاً بحاجته للشمس في عالم ضبابي متراكم الغيوم لتغيّب تلك الحاجة انتباهه لما حوله وقد «استغرقت في ذلك وأسعدني أن الشمس

ستبقى»، متحولاً بعد حين إلى الحديقة برائحتها وهي أول ما استلفت نظره لتتضح بلا فتناتها، وأسهمها، وملاعبها، وبيوت الراحة فيها وقد وجدت جميعها، تحت حماية شعب المدينة، من أجل الكلاب، ليشكل مشهد الحديقة لحظة مواجهة بين الراوي وبين (هم)، أصحاب الكلاب السمينة المدللة، مثلما يشكّل مسوغاً لمونولوغه الذي يتكرر بمجيء الأفكار إلى ذهنه كلما رأى كلابهم، وليُبنى، هذا المونولوغ، على تصورات عمومية لا تخلو من أثر الصوغ الشعاري في اختزالها وتتابعها وطريقة تقديمها حتى أنه يعمل على إيقافها لفظياً والمضي بها دلالياً لما تقدّمه النقاط المتبوعة بـ (.. إلخ) من معلومية واعتياد، وهو ما يكشف، بلا شك، وعي الراوي (أو لا وعيه)، ويحدد موقعه مواطناً عادياً في المواجهة والحوار.

لا يقل حضور شخصية المرأة، بالمقابل، غرابة عن حضور الحديقة نفسها، فهما يشكّلان معاً مظهراً متكاملاً (مكاني/إنساني) للتعلق بالكلاب والعناية بها بما يزيد من إنفصال الراوي الذي يجد نفسه متورطاً بحديث متعاطف عن الكلاب لا يخلو من الكذب، ربما لتعاطف أكبر مع العجوز التي يمنحها مساحة وصفية تفصيلية تساعد على تجسيد حضورها الإنساني داخل الخطاب القصصي: «كانت عجوزاً نحيلةً.. ومن ملبسها بدا أنها فقيرة.. كانت ترتدي ثوباً أسود من القماش الصناعي فوقه جاكته من الصوف الرمادي، وكانت تعصب رأسها بايشارب مشجر بزهور بنفسجية تطل منه خصلات من شعرها الخفيف الأشيب، وعلى ظاهرة يدها تتناثر في جلدها الرخو المتغضن تلك الدوائر البنيّة الصغيرة التي تظهر في أيدي العجائز» كل ذلك يُقدَّم في إطار من إيماءات والتفاتات مجهدة معمقاً الشعور بتداعي المرأة، ولكي يزيد في مستوى متقدم من الخطاب أثر الهجر عليها، وهو ما عمل خطاب مهدي عيسى الصقر على إنتاجه بطريقة مشابهة، وليؤدي الشعور بالأسى من قبل الراوي دوراً تواصلياً حيث يكون حديث المرأة له ولسواه، من البشر والحيوانات، طريقة للتقليل من إحساسها بالعزلة والتوحد، لكن ذلك لا يمنعها ولا يمنع الراوي من التعبير عن لحظات عداءٍ تبدو مثل نقاط دقيقة سود على صفحة التعاطف البيضاء، وهي لحظات انفعال تكشفها فلتات لسان، على مستوى الحوار بالنسبة للمرأة، واسترجاعات خارجية على مستوى بناء الزمن بالنسبة للرجل ، محددةً موقف كل من الشخصيتين إزاء عدد من الموضوعات يكون في القلب منها موضوع (الكلاب) الذي يشكّل شرخاً واضحاً بين الشخصيتين ويغدو مسؤولاً إلى حد بعيد عن بلورة وعييهما داخل الخطاب.

يقدم الراوي استرجاعه الأول تسويغاً لحديثه عن أعصاب الكلاب وحالتها النفسية، مستعيداً ما حكاه له صديق مصري من «أن صاحب أحد «البنسيونات» رجاه أن يغادر «البنسيون» لأنه يُظهر إنزعاجاً من كلب الخواجة مما يؤثر على حالة الكلب النفسية! أخذ صديقي الأمر على أنه نكتة، فاضطر صاحب «البنسيون» أن يقول له صراحة إنه لا يريده بدءاً من ذلك اليوم، وعليه أن يدبر مكاناً لنفسه قبل المساء»، وهو ما يتوازى مع حديث المرأة عن صدمة الكلب المزعوم للراوي: «راحت السيدة تهز رأسها وتقول: أنا آسفة .. أنا آسفة .. هؤلاء السائقون المتوحشون. ماذا تنتظر وقد امتلأت المدينة بهؤلاء الأجانب وسياراتهم؟

– لا أنتظر الكثير.. ولكني أنا أيضاً أجنبي».

لتنتظم معطيات الخطاب القصصي في نوع من اغتراب مشترك ينشأ في المكان بالنسبة للراوي المهاجر عن وطنه، وفي الزمان بالنسبة للعجوز المهجورة في وطنها، وليمثل هذا الاغتراب صلة عميقة الأثر تقرّب المسافة بين الشخصيتين وتؤمّن بينهما إمكانية الحوار، لينسجم، بذلك، عمل المستوى العميق، غير المصرَّح به، للخطاب، مع مستواه المعلن، وليتضافر عمل كل منهما في توجيه مجرى الخطاب القصصي وإضاءة أهدافه، ولكن بعد أن يكشف ملامح كل من الشخصيتين على حدة، ربما ليؤكد ما

بينهما من مسافة لا تقف عند حدود نفور ابن البلد، الأوربي، من الأجانب، بل يتعدى ذلك إلى سوء فهم يشمل وجود الآخر نفسه، ويصادر حضارته وتاريخه وهو ما يرد على لسان العجوز التي تحكي عن زيارتها لمصر قبل عشرين سنة أو اكثر وإعجابها بسحر المنظر الليلي على النيل، ثم ذلك المعبد الجميل في الجنوب، إنها تسميه (معبد فوسنترن) لكن الراوي يصحح الاسم «فكرت قليلاً ثم قلت: ربما معبد «أبو سمبل»؟ فقالت: نعم.. نعم.. أنا آسفة.. معبد بوسنتل» لتتسع الهوّة بين الشخصيتين بما يقدمه الحوار من (مشهديّة) يبدو الراوي فيها حريصاً على استعادة ما وقع بالطريقة التي وقع فيها وبما استغرقته المحاورة من زمن خارج خطابه في محاولة منه لالتقاط عنصر المفارقة وهو يُجرَّد مع شعبه، حسب تصوّر العجوز، من تاريخه وحضارته:

«وراحت تهز رأسها متعجبة ثم قالت: عجيب، كيف اندثر هذا الشعب؟!

- مَنْ اندثر؟
- المصريون.
- لكنهم لم يندثروا.
- كيف؟

قلت وأنا أبتسم: نحن نعتقد أننا أحفادهم.

فقالت وهي تحوّل وجهها: آه.. نعم.. بالطبع. إذا نظرت للمسألة من هذه الزاوية.. نعم.. أقصد ولم لا؟» ليشكّل هذا المفصل من الحوار جانباً مؤثراً من جوانب المواجهة وهي تنحرف من معاينة (الذات) إلى كشف زوايا معتمة في (الموضوع) الذي يُتخذ أنموذجاً ثقافياً، فالحوار الذي بدأ بسيطاً وسطحياً في استجابته لحاجات الذات ورغباتها ينتهي مركباً وعميقاً في تعبيره عما تضمره ثقافة من تصوّر عن الآخر الذي يُجرّد من عمق وجوده، فالمرأة تشيح بوجهها غير مقتنعة بأن الأجنبي الذي تراه وتحادثه هو حفيد الشعب الذي أُعجبت بآثاره، حتى يضيء تشظي إجابتها وتلاحق تأكيداتها قناعتها بعكس ما تقول، لينشغل الخطاب بعد ذلك بمجموعة من الوحدات التي ينظمها الحوار كذلك ويعمّق مواجهاتها بما يتخللها من استرجاعات خارج نصيّة تكثّف حضور كل من الشخصيتين وتجعل سلوكيهما أكثر منطقية، فكره الرجل للكلاب يُسوَّغ بما يتذكره من حادثة عض الكلب له وهو صغير في القاهرة، لتنشأ مفارقة الخطاب القصصي عبر إلحاح المرأة العجوز عليه بملاطفة كلبها متصوّرة أنها تقدم له معروفاً كبيراً «قلت لنفسي: هذه مصيبة حلَّت ولا مفر منها، فلتستمر اللعبة، أخذت ألمس الكلب لمسات خفيفة للغاية، وأنا أبتعد عنه بجسمي بالتدريج بحيث لا تلاحظ السيدة» مما يضع الخطاب على نحو ملحوظ على مشارف ما هو شخصي، ويوجّه المحاورة في نوع من الاعتراف فتضاء أعماق الشخصيتين وتكشف كوامنها بما يمدُّ في الفسحة الزمنية للخطاب ويوسع من مساحته الشعوريّة التي تُبنى هذه المرّة على رجاء السيدة الصريح «لكن السيدة تطلعت إليّ في ضراعة، وقالت: يمكنك أن تبقى قليلاً مع ذلك. دقائق. نتحدث معاً. أقصد إذا أردت .. أقصد إن كنت لا أعطلك عن شيء..» ، إن جسراً من تعاطف يمتد بين الشخصيتين يمنح كلاً منهما فرصة التعبير عن دواخلها، الرجل وهو يكشف، مسترجعاً، حكاية حبه لفتاة (من هنا) واتفاقهما على الزواج، ثم شجارهما وانفصالهما، ثم حديثه عن شعوره بالغربة وهو ينقل معاناته الشخصية إلى مستوى جديد بحديثه عن بلده حيث يعامله أهله كضيف زائر فتجيبه العجوز «لا أفهم ما تقول تماماً يا سيدي، ولكني أعرف ما هي الوحدة» ليحدث نوع من التبادل فالرجل يسأل والعجوز تجيب،

في استثمار فاعلية التحقيق التي تنهض بالحوار القصصي إلى مستوى من الكشف المتبادل بين الشخصيتين:

أليس لكِ أصدقاء؟

- كان. معظمهم رحلوا. أنا أيضاً سأرحل قريباً.
- هيا .. لا داعي لهذه الأفكار السيئة. أنظري هذه

الشمس الدافئة التي طلعت دون أن نتوقعها .. تطلعت السيدة إلى السماء كأنها تتأكد أن الشمس هناك. ثم قالت: ستسطع عما قريب ولن أكون هنا. إن التحوّل من الحوار إلى التحقيق يستعيد إلى حد ما صوت الشخصية وهي تضيء كوامنها في نوع من المونولوغ، فلم تعد مع ما وصلت إليه من وضوح بحاجة إلى سؤال موجّه تقدمه شخصية أخرى، بل أن الشخصية نفسها تعمل على بيان وحدتها وانعزالها وهي تقدم في كل مرَّة تفصيلاً جديداً، فالرجل في هذا المستوى من الخطاب لا يسأل كما سأل النزيل في الخطاب السابق العجوزَ عن أبنائها، والعجوز لا تتهرّب أو تشيح بوجهها، بل إنها تتحدث، كما لو كانت تحدث نفسها، عن ابنتها البعيدة، مضيفة تفصيلاً لمشهد عزلتها، ومقدمة جانباً من طبيعة الحياة التي يسعى الخطاب القصصي لالتقاط بعض أوجهها وكشف علاقاتها.

إن المصادفة التي قادت الراوي إلى حديقة غير عادية ستغدو مسؤولة، بعد انتهاء الخطاب، عن تغيرات عدة يشي بها التعاطف الحاصل بينه وبين العجوز، ويؤكدها توقفه بانتظار الكلب بعد أن أغمي على صاحبته المريضة، مصعداً المفارقة بين مفتتح الخطاب ومختتمه، وهي تنحرف بوعي الراوي من الرفض الكلي المسبق والشعاري للآخر، إلى تلمّس أشد القنوات عمقاً وحساسية: قناة التواصل الإنساني للمشاركة والحوار، على الرغم مما يشوب بعض مفاصل هذا الحوار من رطانة وانفصال، لكن القصة تعد بما هو أكثر من ذلك، فهي تمتد بعد انتهاء الخطاب، كما امتدت قصة حيرة سيدة عجوز، لا لتؤكد خوفاً وتحقق انفصالاً بل لتهز ثوابت وتغيّر، عبر نداء الإنسانية المفعمة، بعضاً من المسلمات.

من المراقبة إلى التعاطف:

(١)

ينطلق خطابا مهدي عيسى الصقر وبهاء طاهر من أرض مشتركة سبق أن تفحّصها الخطاب الروائي العربي وسنَّ فيها أخلاقيات كتابة وتقاليد غدت مع مرور الوقت وتوالي النصوص خصائص وموجّهات للخطاب السردي العربي في استعادته موضوعة المواجهة الحضارية بين «الشرق» و«الغرب»، لذا ليس من الغريب أن يتحرَّك هذان الخطابان، ابتداءً، من مسلمات روائية: البطولة الذكرية الشرقية يقابلها حضور أنثوي غربي، والذهاب إلى الغرب، أو الفضاء الأجنبي بوصفه مجالاً للمواجهة والمحاورة والصراع، وإن تغيَّرت سمات هذه المسلمات، وانحرفت، شيئاً، خصائصها.

يُلاحظ، على الرغم من استمرار ثنائية التمثيل الذكري/الأنثوي غيابُ الموضوعة الجنسية – وقد شكلت هاجساً مركزياً في الخطاب الروائي – بتبدل مواقع الشخصيات، الأنثوية على نحو خاص، فالمرأة لم تعد مثالاً للفتنة والغواية بقدر ما غدت أنموذجاً أو تمثيلاً لأوربا العجوز، بما يضيف انحرافاً جديداً على الصورة، فالمرأة الأجنبية نفسها تُستعاد وقد مرَّ زمانها وتفرّق أحبابها فهي وحيدة تعيل نفسها بإدارة نزل أو تزجي أوقاتها بالعناية بكلبها. إن ما طرأ من تعديل على صورة المرأة لا يبدو غير انحراف في زاوية النظر وقد بقيت عين الشرقي مركزاً لالتقاط الحدث وإعادة إنتاجه، مثلما بقيت أوربا فضاءً لوقوعه، لكن هذين الخطابين عملا على تأمين نظرتين مختلفتين توجِّه كلاً منهما لإنتاج صورته (أو تصوّره) عن الآخر عبر تنظيم مختلف العناصر، فلا ترتبط صورة الآخر، في النهاية، بعنصر خطابي محدد بل هي نتيجة تضافر مختلف العناصر ونتاج تواشج مجموعة من العلاقات.

(٢)

يعمل خطاب بهاء طاهر القصصي على وعي أوجه العلاقة مع (الآخر) والسعي إلى استيعاب مستوياتها وهي تنتج صورها المعقدة التي لا تنفصل عن أوجه الثقافة وأنظمة صوغها، حتى تغدو هذه الصورة – التي لا يمكن إلا أن نعدَّ خطاب بهاء طاهر القصصي أحد تجلياتها الأدبيّة – وثيقةً مهمةً في فهم الآخر وإعادة تمثيله داخل الثقافة المنتجة، مثلما تشكل مؤشراً لوعي

الثقافة المنتجة لنفسها، ولقدرتها على الارتفاع بنظرتها للعالم، فإن النظر إلى الآخر يشكل فرصة لاكتشاف الذات والإنصات لصوتها وهي تحيل الانفصال اتصالاً، والمجابهة حواراً، منتقلةً من موقع النظر المسبق، إلى موقع آخر تقترحه الثقافة وتحافظ عليه، لذا تنشأ صورة الذات وتتبلّور في (في حديقة غير عادية) حالما تُمنح فرصة مواجهة الآخر والحياة معه، فتمتد بينهما جسور وتُقام علاقات، عبر المواجهة والحوار، ففي الوقت الذي تتشكل فيه صورة الذات من مجموع مشاعر وأفكار، ونثار قصص وتجارب وذكريات، تُبنى مقابلتها، صورة الآخر، وتُقدَّم بالطريقة نفسها ملامحه الجسديّة والنفسية، حتى يغدو التعاطف الإنساني سمةً تُراصف الصورتين وترعى حضورهما وهما يؤمِّنان لبعضهما داخل الخطاب القصصي فرصة المشاركة الإنسانية، على الرغم مما بينهما من سوء ظن مسبق، فيمثل الحوار عندئذ نوعاً من النجوى، وتستحيل المواجهة إلى شكل من أشكال معاينة الذات إلى الدرجة التي يُنسى فيها الآخر ويمضي الحديث عميقاً في ملامسته مياه النفس الخفيّة، مليئاً بالحنو والعاطفة، مفعماً بالشعور بالوحدة حيث يتجرّد الإنسان في لحظات حواره مما عانى طويلاً تحت وطأته. ليكون الحدث، حدث المحاورة والاتصال، جسراً بين ضفتين: ما قبل الخطاب القصصي وما بعده، وذلك ما تقدمه انتقالات الخطاب، وتحولات مقاطعه، على الرغم من وحدة الشريط اللفظي التي يُقدَّم بها، ليغدو الحدث، على ما يبدو وعليه من بساطة وسطحيّة تحكمهما المصادفة عاملاً فاعلاً في الارتفاع بالوعي وتقريب الصورة التي لم تكن قبل إجراء المحاورة غير تصوّر مسبق، عام وكلي، لا ينظر إلى الآخر إلا بوصفه نمطاً سلبياً لا يشوبه الفقر أو الألم ولا ترهقه الوحدة أو الانعزال، وتنقطع معه أو تستحيل إمكانية التواصل والمشاركة والحوار، في حين يقدم خطاب مهدي عيسى الصقر صورةً صامتةً عن راوية ناطقةً عن الآخر، فالكشف والتحوّل والإضاءة والأرصاد لا تكون إلا عن الآخر، وهي لا تكشف إلا النزر اليسير من سمات الراوي في حفاظه على موقعه داخل الخطاب من أجل هدف مسبق: تقديم صورة مجسدة لفكرة الشرقي عن طبيعة الحياة الغربية، والتي تستخدم مختلف السبل لتحقيقها، وانشاء خطاب قصصي هو (ما صدق) عنها، فالطبيعة قاسية، رمادية، ماطرة، تحتجز الناس في أماكنهم، والناس أنفسهم محتجزون داخل ذواتهم، وبما يصح على الراوي الشرقي الذي لا يُؤمِّن من جسور التواصل غير المراقبة والسؤال، إنه بجملة أخرى، يعمل على إنتاج صورة ظاهرة عن الآخر تبدو مُعبرة بالقدر الذي تبدو فيه صورته عن نفسه مضمرة لا تبين إلا بعد إتضاح الصورة السابقة وهي «تقول وتكشف ما يصعب إدراكه والاعتراف به والاحساس به والتعبير عنه في ثقافة الكاتب الأصلية أو عن وطنه»(١٥)، بما يحدد موقفاً وينشيء مسافةً فاصلة بينه وبين خطاب بهاء طاهر الذي ينطلق من مسلمات بدت قريبة لمسلمات خطاب مهدي عيسى الصقر، لكنها استدارت مع استدارة الشخصيات، وتطورت مع حوارها، وتقاربت تبعاً لحاجتها – المقموعة في بداية الخطاب والمعلنة في نهايته – لتواصل إنساني يجمعها معاً ويخفف من شعورها بالعزلة، هذه العزلة التي لم يخشَ الخطاب التصريح بشعور بطله المصري بها، في أوربا مثلما في وطنه، لتغدو، بذلك جرحاً إنسانياً عميقاً لا يُقدَّم بوصفه مقولة مسبقة تتأسس على مسلماتها مفاصل الخطاب بل توضع تحت مجهر العناية السرديّة وهي تستعيد تجربة الشرقي أجنبياً، عاملاً، يعيش وقائع غربة مضاعفة: غربته عن وطنه حيث يحل ضيفاً زائراً على أهله، وغربته عن الناس الذين يحيا في بلادهم، الأمر الذي غيّبَ عن راوي (حيرة سيدة عجوز) فرصة في المعرفة والاكتشاف، وهو يحلُّ نزيلاً، مخدوماً، معتنى به، يلتقط ولا يكتشف، يستمع ولا يقول.■

الهوامش

(١) ينظر: جورج طرابيشي، صورة (الأخرى) في الرواية العربية: من نقد الأخر إلى نقد الذات. عن: صورة الآخر، العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٩٩: ٧٩٧.

وينظر: شجاع مسلم العاني، الرواية العربية والحضارة الأوربية، الموسوعة الصغيرة (٣١)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٩: ٥.

(٢) جورج طرابيشي، م. س: ٧٩٨.

(٣) نادرة هي الروايات التي خرجت على تقاليد الرواية العربيّة للمواجهة الحضارية فنقلت الصراع إلى الشرق، بدلاً عن الغرب، أو منحت البطولة لشخصيات غربيّة، أو حققت افتراقها الجنسي عبر بطولة الأنثى بدلاً عن بطولة ذكرية مطلقة، ومن بين هذه الندرة تمثل رواية (أصوات) لسليمان فياض تنويعاً مهماً على صور الصراع الحضاري في الرواية العربيّة.

ينظر: سليمان فياض، أصوات، رواية، وزارة الأعلام، مطبعة الإرشاد، بغداد ١٩٧٢.

(٤) ينظر: د. هـ. باجو، نحو منهجيّة لدراسة صورة الآخر المختلف، ترجمة معجب سعيد الزهراني، مجلة (نوافذ) السعودية ع ٢/١٩٩٧: ص ص٦٧-٩٤.

(٥) جورج طرابيشي، م. س: ٨١٠

(٦) ينظر، على سبيل المثال، تجليات «الذات» و«الآخر» في قصة «بالأمس حلمت بك».

عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، تحليل النصوص الأدبيّة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ١٩٩٨: ٣٣

(٧) مهدي عيسى الصقر، حيرة سيدة عجوز وقصص أخرى، بغداد ١٩٨٦: ص ص٥-١٦.

(٨) رولان بارت، التحليل البنيوي للقصة القصيرة، ترجمة د. نزار صبري، مراجعة د. مالك المطلبي، الموسوعة الصغيرة (٢٥٩)، بغداد ١٩٨٦: ٤٧.

وينظر: د. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط٢ / ١٩٩٣: ٢٩.

(٩) ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٨٦: ١٦١.

(١٠) ينظر: د. محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١: ٤٧.

(١١) ينظر: فاضل ثامر، الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٣: ١٣١.

(١٢) إدوار الخراط، قراءة في مجموعة (الخطوبة)، عن: بهاء طاهر، الخطوبة، قصص معاصرة، دار شهدي للنشر، القاهرة ١٩٨٤: ١٦.

(١٣) صبري حافظ، عالم البراءة والدينونة والتحقيقات المستمرة، م. ن: ١٦٨.

(١٤) بهاء طاهر، بالأمس حلمت بك وقصص أخرى، كتاب في جريدة رقم ٣٦ (٤ أكتوبر/ تشرين أول ٢٠٠٠)، مكتب الإشراف والتنفيذ في مقر اليونسكو، بيروت: ص ص١٤-١٧.

(١٥) د. هـ. باجو، م. س: ٧٧.

البنيـة السرديـة

للقصة النسوية القصيرة في اليمن

صبري مسلم *

تتشعب الرؤية للبنية السردية وبناءً على صلتها بالأدوات الفنية الأخرى داخل العمل القصصي، فالسرد يتداخل معها ويتواشج فلا يمكن إفراده بسهولة عن بقية العناصر الفنية، ومن ذلك صلته بالأحداث وأسلوب تسلسلها الذي اصطلح عليه بأنساق السرد، فقد يلجأ القاص إلى الترتيب الزمني للأحداث تماماً كما يفعل القاص الشعبي في السيرة الشعبية إذ يبدأ بولادة بطله وينتهي بوفاته، وربما عمد إلى تشكيل دوائر صغيرة من القصص التي تؤطرها قصة رئيسة كحكاية ألف ليلة وليلة والحكايات التي انطوت عليها – على سبيل الاستدلال – وقد يوائم القاص بين نمطين من الأحداث أحدهما حصل في الماضي والآخر يحدث في الحاضر حيث يعيش بطل القصة وسط الأحداث الراهنة ولكنه يسترجع شيئاً فشيئاً ماضي حياته من خلال حواره الداخلي أوتيار وعيه وبأسلوب «الارتجاع الفني» أو «الخطف خلفاً» كما قد يسميه بعضهم (١). إن من أولى وظائف السرد هي الإمساك بخيوط الأحداث ومتابعتها ورصد حركتها واتجاهها منذ استهلال القصة حتى خاتمتها. ويفترض فيه أن يجري على سجيته من غير افتعال أوتدخل مباشر من القاص إذ إن مثل هذا التدخل مشروع في القص الشفاهي للحكاية أوالسيرة الشعبية إلا أنّه يعد عيباً في بناء القصة المعاصرة ويلجأ القاص إلى بث أفكاره أورؤاه عن بعض القيم أوالظواهر بأن ينسبها إلى شخصيته الرئيسة أوشخصياته الأخرى من غير أن تبدومفروضة من خارج السياق القصصي.

وقد ينتقي القاص أسلوباً سردياً ذا طابع شعري دعاه بعضهم السرد التصويري إذ تنير جنباته شموع الصورة الفنية، ويأخذ شكل القصيدة المكثف ولاسيّما في فن القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً التي أطلق عليها بعض الدارسين مصطلح الأقصوصة(٢) وقد يبدوعنصر الوصف في إطار القصة مناسباً للسرد التصويري إلا إن القاص لا يمكنه أن ينطلق انطلاقة الشاعر طوال الوقت وإلا خرج عمله من دائرة الفن القصصي بل إنه قد يلجأ إلى استعارة أجوائه في بعض المواقف والمفاصل التي تحتاج إلى ذلك، إذ إن

الأسلوب التقريري المباشر ممّا يحتاجه القاص أحياناً للإبلاغ والتوضيح. ويفيد القاص من اللغة المجازية عامه في صياغة سرده لبعض القصص ذات الطابع الرمزي، حيث يرفد المجاز العمل القصصي بطاقة تبعدها عن الرتابة، وتمنحها الخصوصية المطلوبة، فضلاً عن تعزيز طابعها الرمزي. وليس ثمة من موجّه للقاص في صياغته لجملته القصصية أفضل من موهبته التي تدله على المواضع التي يبدوفيها أسلوب معين أنسب من سواه.

ومادامت هذه السطور تنصب على ظاهرة السرد وفي إطار الأدب النسوي اليمني، فإن ثمة آراءً مستقاة من طبيعة الأدب النسوي في الغرب الأوروبي مع الأخذ بنظر الاعتبار اختلاف البيئات الثقافية والجذر الاجتماعي والظرف الاقتصادي، حيث غالباً ما يكون التركيز على خمسة محاور أساسية تدور حولها الآراء

* عميد كلية الآداب والألسن، جامعة ذمار في اليمن.

بشأن الاختلاف بين الجنسين، وأولها : (البيولوجيا) التي تقلل من فاعلية التنشئة الاجتماعية والثقافية، وتركز على الفطرة والسجية، وكثيراً ما تكون هذه الفطرة حجة للإبقاء على النساء حيث هن. وثانيها: تجربة المرأة الفكرية والانفعالية المتميزة، فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكار هن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أوغير مهم، وثالثها يدور حول الخطاب الأدبي عامة لاسيما إذا ما تقبلنا فكرة فوكو التي ترى أن ما هو صواب يعتمد على من يهيمن على هذا الخطاب، وثمة محور رابع يتصل بعالم اللاوعي الذي يكسب خصوصية لدى المرأة قياساً باللاوعي لدى الرجل، وأما المحور الأخير، فإنه ذوصلة بالبعد الاجتماعي وتداخله مع الأوضاع الاقتصادية والثقافية للجنسين كليهما(٣) وما من شك في أن السرد النسوي اليمني شأنه شأن أي فن أدبي يتأثر بطبيعة الكاتبات وظروفهن ورؤيتهن للحياة والمجتمع سينعكس بالضرورة على مضامين السرد وصياغته الفنية بطريقة وبأخرى.

وستقف السطور التالية عند سبع قاصّات هنّ: هدى العطاس وأروى عبده عثمان، ونادية الكوكباني: ونورا زيلع، وريّا أحمد وأفراح الصدّيق، ومها ناجي صلاح، من أجل أن يكون نتاجهنّ السردي في مجال القصة القصيرة تحديداً ميدانا لهذه الدارسة، وصولاً إلى نتائج مستمدة من عمق هذا المنجز السردي.

تعبّئ : هدى العطاس سردها بفيض شعري دافق ولاسيما في استهلالها لقصصها القصيرة جداً فهذه قصة «انبجاس» تكاد تكون قصيدة نثر أوقصيدة الومضة ذات الطابع المكثف ونصها المكثف يرد على الوجه التالي «أشعل برميل جنونه واعتمر طاقية الغياب ومراقبا الصهد المتنامي كان حين سألته أترفو حدوتك أم تحاول لجم الفرس الجموح ؟ أجاب : أحاول تصفيف جنوني الأنيق. انبجس تاريخ بينهما فأكملا لغتهما، عندما كانت الغيابات تنبلج عن حلة الضباب والجة مفازات الجنون»(٤). وقصة انبجاس منذ عنوانها تشي بالانطلاق إثر احتباس لأن الانجباس له صلة برقة الماء إذا ما نبع من حجر أوأرض فإن لم ينبع فليس بانبجاس(٥). وفي نسيج السرد تنبعث نكهة اللغة المجازية الموشاة بألوان الصور الحسية التي تشتغل على حاسة البصر، وحاسة الذوق، وحاسة السمع خاصة وفي إطار استعارات وتشبيهات تجعل من الجنون برميلا، ومن الرغبة فرساً جموحاً ومن الماضي نبعاً منبجساً ومن الضباب حلةً ورداءً. وعلى الرغم من قصر هذه القصة انسجاماً مع سجية الأقصوصة أوالقصة القصيرة جداً، فإن حواراً يجري بين بطل القصة وبطلتها وهو يأتي في إطار استفهام شعري حاد وإجابة مواربة يقصدها النص كي لا يسلم مفاتيح أسراره للقراءة الأولى.

ومن المؤكد أن التركيز هو السمة الطاغية على قصص هدى العطاس ولاسيما قصصها القصيرة جدا التي تمد جسوراً مع الإيحاء والرمز، ومن ذلك قصة اخضلال التي تستوعب أقل من سطرين «مخضلة بالشاي كانت الملعقة ترقص وسط الفنجان، بعد أن ذاب السكر مسجّاة كانت على الطبق بإهمال» (٦). ومثل ذلك ينطبق على قصة ظلام «غرفت من ضوء الشمس بكفي حفنة أطبقت عليها، ومن فتحة سرّبت رؤيتي فاكتشفت أن مازال الظلام بالداخل»(٧). ممّا يكرس الانطباع عن قصص هدى العطاس شديدة التركيز حد الوخز، ويعزز الاستنتاج بأنها تتأنى في اختيار ألفاظها المفردة وصياغة جملها إذ لا تقنع بعالم قصصي يبسّط الحياة ويشرح الحقائق ويتنكر لتقاليد الفن القصصي الذي ينتقي النوافذ الخلفية ويهرب من المباشرة والوضوح.

وينفذ النص القصصي عند هدى العطاس إلى خصوصيات المجتمع اليمني وطبيعة البيئة المحلية بكل تفاصيلها، وهو نفاذ يتخذ من الحاسة الفنية دليلا لا يخطئ. ولعل من حق القارئ أن يستنتج أن القاصة في قصة «أنين» تحذر بنات جنسها من أن تقتصر أحلامهن على لحظة اللقاء بين الرجل والمرأة خارج إطار المباركة الاجتماعية إذ سيكون مصير الفتاة في

مثل هذه الحالة لا يختلف عن مصير الدجاج الذي كانت ترعاه بطلة القصة، ولاشك في أن استهلالة القصة تبدومناسبة تماماً إذ تجري على النحو التالي: «أدخلت صفية آخر دجاجة في القفص عندما التقطت أذنها نحنحة مؤذن المسجد المجاور لدارهم وتشمّمت عبير عطر هبت به نسائم الغروب، قالت في نفسها : «هذا عطر القادم من المدينة، الكلّ يتحدث عنه، في الصباح عند البئر تتغامز النساء عند مروره بجوارهن»(٨) فتتخذ من حاستي السمع والشم مدخلا لقصة أنين، ويتوغل النص إلى أعماق الفتاة الريفية التي يتعمد أهلها تركها دون تعليم انطلاقا من حوار الأم التي تبوح لابنتها بمعلومة متداولة في عالم القرية «الفتاة لا يجب أن تتعلم كثيرا»(٩). ولكن جهل الفتاة وانبهارها بالجديد الغريب القادم من المدينة يجعلها أكثر استجابة لنداء الغزيرة في أعماقها وربما انطوت خاتمة قصة «أنين» على ساديّة مقصودة إذ تنفتح على تفاصيل ذبح الفتاة وبلغة واخزة «كانت أشباح الليل تتقافز حول صفيّة المكومة في إحدى الزوايا يأتيها صوت احتكاك السكين وحده بالحجر وصوت الحشرجة الصادرة من حنجرة الأب... أخذ يقترب وأمسك بشعرها المضفور ودوّت صرخة، وجز رأس، بقبق وفار الدم الحار على الأرض وسقط رأس الضحية ذوالضفيرتين»(١٠). ولكي يؤكد النص رسالته التربوية غير المباشرة فإن السطور الثلاثة الأخيرة تنبئ عن أن الخاسرة هي الفتاة في مثل هذه الحالة وإلا فإن الغريب الوافد من المدينة كان «يمص دخان السيجارة ويتلذذ بشرب الشاي وترتفع ضحكته بين حين وآخر وفي الخارج يتلقى والده التهنئة بالعرس الميمون ! »(١١)، فنلمس هذا التضاد الظالم الذي لا رائحة للعدالة فيه ولكن القصة تحتفي بهذا التضاد وتتخذ منه بؤرة مشعة وإذا كان المضمون تقليدياً فإنه عولج بخصوصية لافتة.

ونصوص هدى العطاس معطاء ة لا تجد عناءً في البحث عمّا هو موح وخصب ومتعدد الألوان، ثري العطاء، وهذه قصتها «كهف الماموث» ترتدي إهاب الرمز فالماموث «فيل منقرض»(١٢) بيد أنه ما يزال يعيش في هيئة وأخرى، فهو رديف العادات الاجتماعية أوالجزء السلبي منها على وجه الدقة، ولكنّه يمتدّ كي يلقي بكلكله على نبض الحياة، ولذلك فإنه يحفّز بطلة القصة على التحدي وتكون الاستهلالة «لا بدّ مما ليس منه بد عليها أن تخرج إلى الشمس، تتسلّل يدها أولا، ترتد، إنها محرقة، تنكفئ إلى الكهف»(١٣) وهي استهلالة تنطوي على قول مألوف موقع (من الرجز) يتصدّره النفي (لا بدّ مما ليس منه بدّ) وهو يفضي إلى خلجات البطلة التي بدا لها كهف الماموث قسيماً للموت، وتكون خيوط الشمس المحرقة رمزاً للحياة الصعبة. وإذا كان النص قد حاصر البطلة ووضعها بين خيارين لا ثالث لهما، فكلاهما مهلك، ولكنّ البطلة تختار نار الحرية مفضلة إياها على سكونية السجن وعتمة كهف الماموث «تتململ، تصرخ، تقذف نفسها تحت أتون الشمس، يبدأ جلدها بالتآكل»(١٤)، فيوحي هذا الحضور المتوالي للفعل المضارع في غضون النص وخاتمته بسرعة الاستجابة وحضور العقاب، وإمكانية تصريف الرمز في أكثر من اتجاه ممكنة وقائمة على أن لا يتعارض مع السياق السردي للقصة واستثمار الأفعال في غضون القصة عامة «لا ينبغي أن يكون عفوياً لأن الفعل قلب اللغة الذي ينبض بالأحداث ويحرك الانفعالات... ليحقق مهمة تعبيرية خاصة منوطة بأبعاد الفعل ودلالاته الإشارية»(١٥) وهو ما يتحقق عبر وعي القاصة بهذا الدور الخاص الذي يمكن أن يفيض به الفعل على كيان النص القصصي الحي.

وتتسع تجربة هدى العطاس القصصية كي تستوعب حياة الجدة عيشة بطلة قصتها «وشم» التي تستهلها على النحو التالي «الجدّة عيشة، عجوز تدهن الأرض بخطواتها الصلبة، في غسق الفجر، تفتل الطريق بأقدامها الحافية واشمة التربة المبتلة بطل الفجر رسم أصابعها الطويلة وضغط كعبيها القويين»(١٦) مما يحيل إلى العنوان (وشم)، ويسمعنا النص القصصي صوت بطلة القصة وهي

تهمس : يا مريم بنت عمران إشارة إلى محنة العيش وفضيحة الجوع، وتفصح الخاتمة عن مرجعية تستند إلى قصة مريم بنت عمران «وتخرج من دارها لجمع الرطب المتساقط من النخيل... تسرّ لبحر السماء ما يعتلج في نفسها ثم تعود لجمع منحة الجذع المقدس» (١٧) فيلمح النص الآية الكريمة «وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيّاً»(١٨)، وهي سمة تعطي للنص القصصي عمقاً وأصالة.

ولأن النص القصصي لدى هدى العطاس لا يرضى برؤية سطحية للحياة، لذلك فإنه كثيراً ما يشعّ بالرمز الموحي في أكثر من اتجاه، وغالباً ما يحتضن تجارب إنسانية متنوعة تتراوح ما بين الخيبة والنشوة ،واللذة والألم والحياة والموت... ويحس القارئ لنصوص هدى العطاس بأن ثمة فاصلاً بين القاصة ونصها القصصي إذ أن رؤيتها تتسم بقدر كبير من الحياد الفني - إذا صح التعبير - فلا يعقل أن تكون الساردة قد خاضت كل هذه التجارب التي عكستها عبر قصصها لا سيّما أنها التقطت خصوصيات أنثوية تنطوي على مشاعر وأفكار بسعة مديات القصص وبحجم حياة شخصياتها المتعددة. ولم يصطنع النص القصصي عند هدى العطاس حواجز تمنعه من أن يبوح بإحساسات تبدوجريئة في إطار المجتمع الراهن الآن، ففي قصة «دفق» يقتحم النص عالم امرأة منفردة تنام وحيدة في «ليل دافق، أغمضت عينيها، تزوّجت كل رجال العالم، صعق جفناها حين فتح الفراش البارد عينيه»(١٩). ويتغلغل النص إلى تفاصيل ذلك اللقاء الحميمي بين حبيبين عبر آلية الذكرى «جمعت أشياءه الصغيرة، أقفلت محفظتي على آخر نظرة سالت من عينيه، آخر قطرة عرق تركها على قميصه الداخلي، آخر قبلة وضعها على مكان ما من جسدي فانتشرت آخر كلمة قالها لم أعد أذكرها الآن»(٢٠). إلا أن النص القصصي لدى هدى العطاس عامة لا يتخذ من الجنس واجهة سهلة أوعلامة فارقة تسمه بل أنه يسمو إلى رحاب إنسانية أكثر سعة وأبعد أفقا.

ويستمد عالم القاصة أروى عبده عثمان خصوصيته من طبيعة اهتمام القاصة بالتراث الشعبي عامة وبالقصص الشعبي خاصة، ولذلك فإن كثيراً من قصصها التي استوعبتها مجموعتها القصصية «يحدث في تنكا بلاد النامس» تنتمي إلى هذا النمط الشعبي الذي حاولت القاصة الإفادة منه وذلك عبر إكسائه أردية عصرية ذات صلة بهموم الراهن وإشكالات الآن ومزجه بأحاسيس ورؤى وملامح وبصمات خاصة. ومنذ عنوانات القاصة نلمس هذه النكهة الشعبية المستثمرة في غضون القصص ومن ذلك «كيف استطاع حمادي الأفلخ أن يأتي بالجن مربطين وحكاية ملكدرنان وجرجوف مدينتنا وشبّيك لبّيك ويحدث في تنكا بلاد النامس والقيصر دبوان وتنكا تشرب من بئر طاخ»(٢١).

وتستأثر قصة «شبّيك لبّيك» للقاصة أروى عبده عثمان بمضمون اجتماعي يبدوقريب الدلالة مع أنه يتخذ من أسلوب القص الشعبي نهجاً له يحيل إلى تلك الأجواء الشيقة التي كانت بديلاً عن وسائط الإعلام العملاقة في هذا العصر وأسلوبها في سرد عشرات الأساليب القصصية التي يختلط فيها الغثّ بالسمين. تستهل قصة «شبّيك لبّيك» على النحو التالي «كان وكان في المكان وفي الزمان من سالف العصر والأوان وحتى الآن، كان هناك رجل يبحث عن نصفه الآخر، امتد بحثه زمناً قيس بعمر آدمي... ابتهل إلى الله في سجوده... أن يمنحه زوجة حتى ولو كانت كلبة.. حقق الله بغيته ومنحه زوجة لكنها كلبة»(٢٢). فيتعمّد النص أن يكسر رتابة الاستهلال التقليدي كي يعطيها سمة هذا العصر، وتحيل الزوجة الكلبة إلى أجواء السحر في القصص الشعبي عامة وفي ألف ليلة وليلة خاصة حين يستحضر النص عالم المسخ والتحول من الهيئة الإنسانية إلى هيئة الحيوان أوالعكس مما يمكن أن يكون محوراً لرمز لا يبدوبعيد المنال، فالزوجة الكلبة كانت «متوحشة، تسخر منه دوماً لارتضائه الزواج من حيوان، فتصفه بالحمار، وتواصل سعير سخريتها الحاد (على الريق) أوأثناء نومها في فراش

الـزوجـيـة»(٢٣). مما يـفـتـح الـبـاب أمـام الـرؤيـة الاجتماعية للرمز القائم ويأتي عنصر المفارقة في القصة من أن الكلبة الممسوخة عن امرأة حين تعود إلى هيئتها وبأسلوب ينتمي إلى آليات القص الشعبي ومنطقه فإن الزوج تنمو شخصيته باتجاه الأذى والطغيان إذ لم يعتد على زوجة آدمية رقيقة. ولذلك فإنه يبدأ باضطهادها «زمجرته تعالت في وجهها: لماذا لا تقولين أمتك بين يديك أوأمتك بين أقدامك»؟(٢٤). وهنا لا تجد الزوجة بدّا من العودة إلى هيئتها الشرسة السابقة كي تقي نفسها من هذا المصير الذي تردت إليه، وهي تختار هذه المرّة إهاباً يجمع بين الكلب والذئب كي تكون أكثر شراسة «ضربت الساحرة بعصاها بين أقدام الزوجة وبلمح البصر تحولت إلى كائن يجمع كل ما ذكرته : الكلبة، الذئبة، النمرة، اللبؤة... لكن بمخالب كبيرة وحادة كانت تحمل ملامح جنية تشبه (الدجرة) ويقال أنها بشحمها ولحمها، والدجرة كما تعرّفها القاصة كائن أسطوري يحمل ملامح الأنسنة والحيوانية والكائنات الغيبية، يتغذى على الآدميين تسمى في بعض الحكايات الشعبية العربية بـ (السعلوّة)»(٢٥) وتأتي الإضافة العصرية على الحكاية النواة لهذه القصة من خلال الخاتمة، فالخاتمة في القصص الشعبي غالباً ما تنتهي بالثبات والنبات والخلف من البنين والبنات بيد إن خاتمة قصة شبّيك لبّيك تكون على النحو التالي «الأعزاء، السادة الكرام، الحكاية انتهت، لا أدري ! لم تنته أيضاً لا أدري ! فلكم الحرية في أن تنهوها أوتجعلوها مفتوحة، لكن لي رجاء عندكم إن أنهيتموها، فانهوها بنهاية غير تقليدية معارضة قولوا: نحن صادقون لأن الله صادق، ولا نكذب لأن الله لا يحب الكاذبين»(٢٦). فيبتعد النص القصصي عن عالم الحكاية الأصل.

ولا يطرد هذا الاتكاء على الحكاية النواة إذ قد يتجه إلى أجواء أخرى كأجواء الرؤيا في قصة (القيصر دبوان) للقاصة أروى عبده عثمان إذ يشتغل النص على نواة من نوع آخر وهو الرؤيا الرامزة إلى قسوة العيش وشظفه ولجوء الإنسان في مثل هذه الحالة إلى نعيم الحلم بديلاً عن نار الواقع وجحيم الحاجة، وتفضح الخاتمة بؤرة القصة «نظر إلى زوجته بعينين منكسرتين اقتطع لقمة ولاكها في فمه، قذفها بحدة جر تنهيدة طويلة علها تزيح غصة جثمت على حنجرته بحجم حلمه بالقيصر دبوان...»(٢٧). فلا نفاجأ بلحظة التنوير إذ مهدت لها القاصة من خلال أكثر من لمحة فنية.

ويشي الانطباع الأول عن مجموعة أروى عبده عثمان بالهم الاجتماعي الذي يكاد يطغى على قصصها وقد يكون ممتزجاً بهم سياسي وبرؤية إصلاحية تنبع من ذات تعتز بقيمها وتراثها، بيد أنها تمتلك عينا ناقدة لكل ما هو مائل ومناهض للسجية، ولا نبوح بسر حين نقول : إن ميدان القصص وفضاءها المكاني ينطلق من الأرض التي تقف عليها القاصة وأنها فضلت أن ترمز بديلاً عن الأسلوب المباشر وانطلاقا من اهتمامها وثقافتها في مجال القصص الشعبي، ولعلها فعلت ما سبقها إليه الشاعر الشهيد محمد محمود الزبيري حين اختار لروايته عنواناً هو «مأساة واق الواق»(٢٨) حتى يعكس كل ما في ذهنه من رؤى وأفكار هي في واقع الأمر من صميم مجتمعه زمن كتابة تلك الرواية.

وتسعى القاصة نادية الكوكباني إلى تنويع أساليب سردها وصياغات جملها القصصية في مجموعتها (دحرجات) ففي الوقت الذي تسرد فيه قصة (غواية) بأسلوب الحوار الذاتي (المونولوج) فإنها تورد عبر وعي بطلتها وفي مستهل القصة «غداً سيأتي، سيعترف، وسيعتذر عما اقترفه في حقي من أخطاء، سيروي قصصاً لانتصاراته يظنني أجهلها، وسيبرر هزائمه بأكاذيب أعرفها جيداً ومع ذلك سبق لي تصديقها دون كيف أولماذا ؟ فيفيد النص من سجية الفعل المضارع وفضائه الزماني لا سيما أنه مسبوق بسين الاستقبال (ثماني عشرة مرة في غضون النص) «مما يضفي على النص لمحة دلالية وإيقاعية خاصة في حين تأتي لحظة التنوير التي تختم هذا (المونولوج) مصوغة بأفعال ماضية زأنهى جرس الهاتف شرودها،

خنقها صوته للمرة الـ... معتذراً عن موعده غداً»(٢٩) مما ينبئ عن الخاتمة المفجعة للقصة ونهاية دفق الأمل الذي اجتاحها. وقد ينطلق نص (غواية) في رحاب اللغة المجازية حيث لا يكفي النص بالأسلوب التقريري المباشر الذي قد تحتاجه القصة فيرد «غداً سيأتي، سيطلب قفصاً بملء إرادته، للعصفور الذي أغوته الحرية وأدمى قشها الناعم أحلامه وأمانيه، وسألتذ بقص ريشه كي لا يعاود التحليق في سماواته الأرضية»(٣٠) فيكون العصفور والقفص قسيمين استعاريين لبطل القصة من جانب ومن الجانب الآخر المكان القصصي المحدد والبديل عن فضاء الحرية الممتد بلا حدود مما يلقي الضوء على بؤرة القصة والملامح النفسية لبطلة القصة وبطلها على حد سواء..

وعلى الرغم من أن قصة (صندوق رقم ٣) للقاصة نادية الكوكباني تختلف في أجوائها وشخصياتها وطبيعة الحدث الذي ينتظمها عن قصة (غواية) بيد أن ما يجمع بينهما هو هذه الخاتمة التي تضيء الحدث الرئيس في القصة وفيما يدعى بلحظة التنوير أوالصدمة أوالمفاجأة فضلاً عن أنها تسرد عبر وعي امرأة تنتمي لسجيتها الأنثوية وتسعى إلى الإنجاب لولا أن عائقين اثنين يقفان حائلاً أمام تحقيق رغبتها وهما غربة زوجها وعقمه مما يفصح عن مضمون قصة (صندوق رقم ٣) إذ يعقد النص صلة واعية بين العقم والغربة. وتتأكد هذه الدلالة من خلال خاتمة القصة وحين يخاطب موظف المطار بطلة القصة «يمكنك استلامه، صالة العفش، صندوق رقم ٣»(٣١). وهو الصندوق الذي عادت فيه جثة بطل القصة المغترب إلى أرض الوطن.

وتسرد قصة (للبحر وجه آخر) للقاصة نادية الكوكباني بضمير المتكلم إذ تندغم شخصية الساردة مع بطلة القصة، ويلجأ النص إلى لازمة تستهل بها القصة وتختم بها أيضاً مع تغيير واع في الصياغتين، يرد في الاستهلال «سيدة الأمنيات، سبقتها الأحلام وتلتها صدمة الاكتشاف، فهل يكون هذا هو ثمناً لتحقيقها ؟ ربما»(٣٢) فيخز الاستفهام إحساس المتلقي ويحفزه لاكتشاف عالم القصة الزاخر بالاحتمالات وهو ما قصدته القاصة في هذه الاستهلالة إلا إن الخاتمة تقرر وبأسلوب اللازمة ذاته «سيدة الأمنيات التي سبقتها الأحلام، تلتها صدمة الاكتشاف هل أدت ثمن تحقيقها ؟»(٣٣) فيؤدي التساؤل وظيفة دلالية أخرى في خاتمة القصة وهي الانفتاح على أكثر من تأويل للنص كي لا تنحصر رؤية المتلقي واستنتاجاته في اتجاه واحد، ولذلك تظل بؤرة القصة مشعة بالإيحاءات التي يصب معظمها في أن بطلة القصة ربما تكون قد اكتشفت تحولات جسدها حينما عانقت الماء، وهو تأويل تسنده العبارات، «جسدي يتقدم دون خيار، أزاح كل ما يعيقه وانتصب مذهولاً»(٣٤)، وربما وجدت بطلة القصة في البحر بديلا عن حنان الأم التي فقدتها «عانقت أمواجه فتبدل صقيع قلبي دفئا، أعادني لصدر أمي الحنون الذي غاب عني منذ عام ليلبي نداءً من نوع آخر»(٣٥). وفي كل الأحوال فإن خاتمة القصة تهب النص لمسات قصصية وتثير حاسة حب الاستطلاع لدى المتلقي عبر الصياغة المغلفة بقدر من الغموض «ثمة جسد لفظه البحر، ثم جسد ملقىً بلا حراك»(٣٦) فيفهم القارئ أن هناك حادثة حصلت ابتلع فيها البحر أحد محبيه، ومن المستبعد أن تكون بطلة القصة قد فقدت حياتها وإلا ما معنى تجربتها حينما تكون قد دفعت كيانها كله ثمناً لصدمة الاكتشاف على حد تعبير قصة (للبحر وجه آخر).

وتكون للبحر نكهة أخرى في قصة «أسامة والبحر» للقاصة نادية الكوكباني حيث يشع بإيحاءات متباينة، وقد ورد في الإهداء أن للقاصة ولداً اسمه أسامة، فهل القاصة تؤرخ لنفسها وترصد جزئيات من حياتها متخذة منها مادة لبعض قصصها ؟ إن الصلة بين الحياة خارج النص القصصي والحياة داخل النص مما اختلف في فهمها الدارسون بيد أنها قائمة وحية ولكنها ليست حرفية أوظلاً باهتاً للنموذج الأصلي كما فهمها أفلاطون في نظرية المثل التي لم يستطع أن يقنع

بها تلميذه أرسطو والذي فهم محاكاة النص الأدبي للحياة خارج النص على أنها ليست مجرد محاكاة (فوتوغرافية) أوتقليد حرفي للواقع بل أنه انتقاء ماهر وإضافة واعية للواقع والحياة(٣٧) والقاص أوالقاصة خارج النص قد يتوحدان مع شخصية السارد أوالساردة داخل النص وربما تكون البطلة والقاصة في إهاب واحد أوكما اسماه شعيب حليفي السارد الملتحم بالحكاية أوالمتضمن وهو الذي «يشتغل وظيفتين في آن: فهو راوومشارك في الأحداث»(٣٨).

وتفصح قصة (شرفاتهم) للقاصة نادية الكوكباني عن الحس الإنساني والرؤية الشمولية للنص القصصي إذ يتقصّى النص هموم امرأة عجوز تكتفي من الحياة بهذه الإطلالة من «شرفتها المطلة على حافة الهاشمي في الشيخ عثمان أشهر مناطق مدينة عدن وأكثرها ازدحاماً بالسكان لتتغلب على شعورها القاتل بالوحدة»(٣٩). فتهب تفاصيل البيئة المحلية النص أصالة ومصداقية. وينطبق هذا الهم الشمولي على قصة (اليوم الرابع) التي سردها النص من وجهة نظر حي من أحياء صنعاء وهو (أي الحي) يتقاسم البطولة مع العم صالح أحد المتسولين الذين لم يكتفوا بسد الرمق هدفاً من التسول وإنما بنى عمارة من هذه المهنة - وكما يقرر النص(٤٠) إدانة من النص لهذه الشريحة الاجتماعية وتحفيزاً للمجتمع كي يضع حلولاً حاسمة لمعالجتها.

وتنبعث من قصة (احتضان) للقاصة نادية الكوكباني رسالة تربوية تشير إلى ضرورة التنبه لحماقات الأطفال وإلا ذهب الطفل ضحية أحد الأخطاء، وعلى النحو الذي حصل لبطل قصة احتضان الذي «فشل الصغير في اللحاق بيد شقيقه الأصغر (عمره خمسة أعوام أوستة) ونجح الإسفلت في احتضانه»(٤١) وقد مهد النص لهذه الخاتمة عبر إشارات يمكن أن تحدث في واقع الحياة وقد استغرق زمن السرد لحظات فقط هي تلك التي تسبق انطلاق سيارة (الهايلوكس) بانتظار الضوء الأخضر للعبور.

وقد تنفذ القاصة نادية الكوكباني إلى تفاصيل اجتماعية قد تبدومحرجة إذا ما سردت بلغة مباشرة إلا أن اللغة المجازية في قصة (همس حائر)(٤٢) تؤدي مهمة التلويح والتعريض بليلة العرس والمأزق الذي يمكن أن يواجهه العريس أمام إلحاح من حوله ولا سيما في مجتمع القرية، وما يعنيه عجزه من معاني العقم وافتقاد الفحولة، وما يمكن فهمه من قصة (ما يمكن إنقاذه) للقاصة نادية الكوكباني أن بطلتها أول قصة كتبتها المؤلفة، وهو تطور نسبي في المتن القصصي إذ تسعى القاصة إلى أنسنة المعنى وإضفاء الملامح الإنسانية عليه وفي سياق قصصي مقنع.

وفي أقاصيص نادية الكوكباني أوقصصها القصيرة جداً يطغى الطابع الشعري على السردي نظراً لطبيعة هذه القصص ففي أقصوصة حياة «لحظات، ويبتلع الحائط ظله، ستدحرج الشمس أشعتها على جسده الضئيل، ستوقظه ليبحث عن رصيف آخر يأويه»(٤٣) يتأنسن الحائط والشمس والرصيف في إطار استعارات دالة تنتظم القصة، وفي أقصوصة (خطيئة) وهي «اشتعلا، تحولا، سعيراً رماده ندم»(٤٤) ثمة استعارة وتشبيهان بليغان، ولا مناص من هذه اللغة المركزة في بنية هذا الجنس الأدبي الرشيق جداً.

وتنتقي نورا زيلع في قصتها (قارئه الفجان) أجواء العرافة والسحر وقراءة المستقبل ولذلك فإن مفتتحاً مثل «طرقات على الباب تخبر بأن هناك شخصاً يرغب بالدخول، قالت العرافة بصوت صارم: أدخل، ولجت امرأة تقطر من شرشفها رائحة توقظ النائم من سباته»(٤٥) يبدومغرياً بالدخول إلى رحاب القصة، وهو مزيج من السرد المباشر والحوار الخارجي (الدايولوج). ولكي يقنعنا النص بأصالة أجوائه، فإن ثمة لمسات فنية تداعب الحواس وتكمن في تفاصيل غرفة العرّافة، فهناك بخور يتصاعد ومسبحة بين أنامل العرّافة العجوز وقلادة من العقيق اليماني تزين جيد العرافة الذاوي ودلة للقهوة تنتصب فوق جمر متقد. وقد تولى التشبيه المرسل إعطاء فكرة واضحة عن العجوز العرّافة فهي كورقة ذابلة على

غصن واه إلا أن الحوار الذاتي المناسب من أعماق بطلة القصة يفصح عن السمات النفسية لهذه الشخصية، ويمسك بخيوط الحدث الرئيس الذي ينتظم القصة والذي يبدوحدث زيارة العرافة ثانوياً بالنسبة إليه، ولذلك فإن القصة سرعان ما عزفت عن حديث العرّافة واستجابت لبوح أعماقها «أدرك مع هذا الدخان تحت أي عنوان يندرج مصيري، وفي أية صفحة يطويني المستقبل»(٤٦) فكأنها اقتنعت بمصيرها ومهدت لخاتمة القصة التي ترد على لسان العجوز العرّافة «المجتمع ليس بحاجة إلى أن تزيد عليه بائسة أخرى»(٤٧)، وهي عبارة مباشرة يؤطرها الحوار الخارجي (الدايولوج) ولو اكتفى النص بالتلميح لهذا المعنى لكان أكثر دلالة لاسيما إن النص أشار من طرف خفي إلى مصير البطلة إذ إن الديدان كانت قد «ساحت تحت شرشفها، نفضتها ويدها قابضة عل مقبض الباب»(٤٨). وربما يفاجأ القارئ بهذا الوعي غير المتوقع الذي تتحلى به هذه العرّافة قارئة الفنجان مع أن مثل هذه الشخصية هي في حقيقة الأمر مدانة وحسناً فعل النص حين لم يشر صراحة إلى موقف يتضاد معها إذ لا ضرورة لذلك ما دامت الإشارة قد فهمت وهي أن حديثها تافه ولا تأثير له أومعنى.

وفي قصة «قلب من صنعاء» للقاصة ريّا أحمد تبدوبطلة القصة (بلقيس) ذات الأب اليمني والأم الفرنسية أنموذجاً يعبر عن حب الساردة لوطنها أكثر منها شخصية إنسانية حية على الرغم من محاولة القاصة أن تؤصل لها عبر جزئيات مأخوذة من صميم البيئة المحلية، ومن ذلك «أزقة صنعاء، منازلها العتيقة، قبابها ومآذنها.. صنعاء أم الدنيا..»(٤٩). وإذا كانت مجازفتها قد نجحت في إطار حدث هروبها من بيتها في فرنسا ونزولها في مطار صنعاء دون أن تعرف أحداً في اليمن، فإن حدثاً كهذا – إذا ما تكرر – قد لا يؤدي إلى خاتمة سعيدة كالخاتمة التي انتهت إليها قصة (قلب من صنعاء) لاسيما أن البطلة تنتمي لثقافة مختلفة، وقد انتزعت واعية جذورها الهشة من هناك لتعود إلى حيث تتجذر في البيئة اليمنية الأصل، ولم تجد أمامها سوى سائق سيارة الأجرة كي تتزوجه دون أن يعترض أحد بعد أن أشهرت إسلامها وعبرت عن سعادتها بهذه العودة المباركة (بؤرة النص). وأما لقاء الأب – وقد عاد من غربته في باريس إلى صنعاء – بابنته بلقيس التي تعرف عليها بمجسات روحية على الرغم من ستارتها وارتدائها (الغموق) فإن مصادفة كهذه تحيل إلى مصادفات مماثلة يمكن أن ترد في القصص الشعبي، بيد إن مثل هذا الحدث يمكن أن يؤخذ على صعيد رمزي إذ إن المدن الأسمنتية النظيفة كباريس ولندن وسواهما بلا روح ولا يمكنها أن تعوض الإنسان اليمني عن دفء مدينته صنعاء وأجوائها الروحية وهو ما باحت به قصة (قلب من صنعاء) للقاصة ريّا أحمد.

وتسرد قصة (المرآة) للقاصة أفراح الصديق بأسلوب شيق إذ لا يمكن أن تقرأ استهلالة كهذه «اليوم صحوت باكراً والأغنية عذبني طويل القامة ذي شعره وصل لاقدامه على شفتي مع إني لا أحبها، ولكني كنت أغنيها استعداداً للذهاب إلى ندوة حقوق المرأة»(٥٠). من غير أن تواصل قراءة القصة، وإذا كانت الساردة قد أعطت انطباعا عن بطلتها الجميلة ذات الشعر المنساب حتى قدميها فإن تلك المرأة الأخرى التي جلست قبالتها كانت على النقيض منها تماماً فهي «مائلة إلى القبح، ضعيفة البنية، محولة العينين وشعرها قصير مجعد... وأحياناً تدخل القلم بين أسنانها الكبيرة والمتفرقة فأحس أني بين فكي ذئب جائع»(٥١). وتأتي المفارقة في قصة (المرآة) من لحظة التنوير في خاتمة القصة إذ إن تلك المرأة القبيحة التي ركز النص على أوصافها الحسية وبأسلوب (كاريكاتيري) لم تكن سوى بطلة القصة ذاتها أولنقل أنه الوجه الآخر لها، ومن هنا يأتي عنوان القصة (المرآة) موافقاً لمضمون القصة التي تجري مجرى النكتة الشعبية وهي لا يمكن أن تؤوّل إلا وفقاً لما ورد فيها من إشارات وتلميح، فالمرأة على سجيتها هي صورة من بطلة القصة المنصرفة إلى ذاتها وزينتها

أوهكذا بدت البطلة من وجهة نظر الساردة بيد أنها حين تنتقل إلى وضع آخر وهو الدفاع عن قضايا المرأة فإنها تحتاج إلى شخصية أخرى تتناسب مع هذا السياق ولذلك فإن الصورة المضحكة المنعكسة في المرآة تبدوتعبيراً مناسباً عن وضعها الثاني وكما رأت قصة (المرآة) ذلك على أن الرمز الكامن في هذه القصة يمكن أن يصرف في اتجاهات أخرى.

وتسرد القاصة مها ناجي صلاح قصتها (بحجم الروح) بأسلوب شعري لا سيما أنها استهلت قصتها بتكرار ذي طبيعة شعرية يحيل إلى طبيعة قصيدة النثر فضلاً عن هذه اللغة المجازية الموحية «ليست هي، ليس هذا صوتها وما ينطلق من فمها من كلمات ليس لها ولا هذا التعبير الملائكي الذي احتل قسماتها عنوة يعنيها بشيء... واستسلمت بنشوى شديدة لذلك الخدر اللذيذ الذي اجتاح كيانها موجه الدافئ»(٥٢). ومن المؤكد أن مهمة اللغة الشعرية في القصة تختلف عن مهمتها في الشعر «ولذلك فإن توظيف اللغة الشعرية في مثل هذا الاتجاه القصصي ليس مقصوداً لذاته وإنما المقصود منه ذلك التوظيف المتقن لأبعاد الفكرة والارتقاء بها عن طريق رفع وتيرة اللغة النثرية إلى مستوى الإيحاء الشعري»(٥٣). وتوشي القاصة مها ناجي صلاح نسيج نصها القصصي (بحجم الروح) بتساؤلات وحزمة من الاستفهامات الواخزة وتختتم القصة بالأسلوب الشعري ذاته «عندما ظنّت بأنها تحب، ضاق الكون انصهر في بوتقة الذات، وحين أحبّت حقاً اتسع الكون، صار بحجم الروح»(٥٤). مما يجعل المتلقي حائراً أمام جنس كهذا ترى هل هو قصة قصيرة حقاً أم أنه قصيدة نثر رشيقة ؟

وبعد، فإن القصة القصيرة النسوية في اليمن ترسم خطاً بيانياً تصاعدياً في أغلب تجاربها، وإذا كانت بعض تجاربها لا ترقى إلى مستوى السرد القصصي الناضج، فإن بعضها الآخر يتنافس مع أرقى النصوص العربية، ويسجل فوزاً ساحقاً عليها، يستقى هذا من الجوائز العربية التي حصلت عليها القاصات هدى العطاس، وأروى عبده عثمان، ونادية الكوكباني، وسواهن، ولعلّ حضور نادي القصة (المقة) وانضمام معظم القاصات إليه مما يرصّن مسيرة الفن القصصي في اليمن عامة فضلاً عن أن معظم الكاتبات في هذا الفن بأعمار شابة مما يفتح الباب واسعاً أمامهن من أجل حصاد سردي أكثر غزارة ونضجاً. ولعلّ الاستنتاج المهم هنا هو أن نسق المضامين في القصة النسوية انطلق في رحاب شاملة وحقق تنوعاً في المعالجة على وجه العموم ولا سيما في مجال طبيعة العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة (الزوجة والأم والشقيقة) وإذا كانت بعض التجارب جريئة في النفاذ إلى بعض تفاصيل الجنس فإنها لم تطرد وفي نماذجها القليلة لم تكن واجهة لنص هابط، وقد كانت معظم القصص واقعية وهي تحكي هموماً حقيقية بحيث يمكن أن نقرر بقناعة تامة أن الشأن الاجتماعي يتصدر اهتمامات القاصة اليمنية ويشغلها أكثر من سواه مع اهتمام أقل نسبياً بالبعد السياسي والرؤية الإصلاحية القائمة على الحلم بيمن أكثر تطوراً. وأما نسق الصياغة الفنية، فإن الأسلوب الشعري يحضر بقوة في التجارب القصصية النسوية فضلاً عن اهتمام واضح بالصورة الفنية الممتزجة بتأثير الحواس والنفاذ إلى تفاصيل في هذا الشأن، ومن السمات الشكلية الأخرى للقصة النسوية أنها كانت على وجه العموم قصيرة مركزة تستند إلى التكثيف والاقتصاد في الألفاظ وربما اعتمد بعضها على الرمز أوالتلميح الموحي بديلاً عن التصريح والمباشرة في التعبير، وكثيراً ما تتوحد شخصية الساردة مع بطلة القصة إفصاحاً عن أن الكاتبة تستوحي تجربتها القصصية من واقع صلتها بالحياة. وإذا استثنينا قصص أروى عبده عثمان وعرافة نوراً زيلع، فإن التاريخ أوالتراث بشقيه الفصيح والشعبي قلّما كان إطاراً للقصة النسوية اليمنية التي أتيح لي أن أطلع عليها، وإذا كانت الدراسة قد اعتمدت على عدد محدود من القاصات (سبع فقط) فإن توسيع دائرة الدراسة يمكن أن يضيف سمات مضمونية وشكلية أخرى إلى ما توصلت إليه هذه الدراسة.■

الهوامش

١) مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ط١، بيروت ١٩٨٤م ، ص٢٣ .
٢) ينظر : كنيث ياسودا ، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق (دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية) ، ترجمة : محمد الأسعد ، سلسلة إبداعات عالمية (الكويت) العدد ٣١٦ فبراير ١٩٩٩م وينظر كذلك د.عبدالإله الصائغ ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير ، مركز عبادي ، صنعاء ، ٢٠٠٠م ، ص٢٧٢ .
٣) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : د. جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص١٩٥ وما بعدها .
٤) هدى العطاس ، لأنها ، مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ٢٠٠١م ، ص٢٢ .
٥) أبن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، ط٣ ، بيروت ، ١٩٩٤م ، مادة (ب ج س) .
٦) هدى العطاس ، لأنها ، ص٢٠ .
٧) نفسه ، ص٦٤ .
٨) نفسه ، ص٣٨ .
٩) نفسه ، ص٤٠ .
١٠) نفسه ، ص٢٢ .
١١) نفسه ، ص٤٣ .
١٢) منير البعلبكي ، المورد ، دار العلم للملايين ، ط٣٥ ، بيروت ٢٠٠١م ، ص٥٥٥ .
١٣) هدى العطاس ، لأنها ، ص٨٢ .
١٤) نفسه ، ص٨٢ .
١٥) محمد غازي التدمري ، لغة القصة ، مؤسسة علا ، حمص ١٩٩٥ ، ص٤٢ .
١٦) هدى العطاس ، لأنها ، ص٧٠ .
١٧) نفسه ، ص٧٠ .
١٨) سورة مريم ، آية ٢٥ .
١٩) هدى العطاس ، لأنها ، ص٦٧ .
٢٠) نفسه ، ص٦٦ .
٢١) أروى عبده عثمان العريقي ، يحدث في تنكا بلاد النامس ، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠١ ، ص١٠٣ .
٢٢) نفسه ، ص٤٧ .
٢٣) نفسه ، ص٤٨ .
٢٤) نفسه ، ص٥٠ .
٢٥) نفسه ، ص٥٣-٥٤ .
٢٦) نفسه ، ص٥٤ .
٢٧) نفسه ، ص٦٦ .
٢٨) محمد محمود الزبيري ، مأساة واق الواق ، دار الكلمة ، ط٢ ، صنعاء ، ١٩٨٥م .
٢٩) نادية الكوكباني ، دحرجات ، مؤسسة الثقافة النسوية وحوار الحضارات ، ٢٠٠٢م ، ص٣٥ .

٣٠) نفسه ، ص٣٥ .

٣١) نفسه ، ص٤٥ .

٣٢) نفسه ، ص٥٥ .

٣٣) نفسه ، ص٩٥ .

٣٤) نفسه ، ص٥٩.

٣٥) نفسه ، ص٧٥.

٣٦) نفسه ، ص٩٥.

٣٧) د. شكري عزيز الماضي ، نظرية الأدب ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٦ ، ص٨١-٣٣.

٣٨) شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، شركة تونس للطباعة ١٩٩٧ ، ص١٣٣.

٣٩) نادية الكوكباني ، دحرجات ، ص٧٦.

٤٠) نفسه ، ص٢٦.

٤١) نفسه ، ص٢٨.

٤٢) نفسه ، ص٤٧.

٤٣) نفسه ، ص٧٧.

٤٤) نفسه ، ص٧٧.

٤٥) نورا عبد الله زيلع ، حبات اللؤلؤ ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء ٢٠٠١ ، ص٥.

٤٦) نفسه ، ص٧.

٤٧) نفسه ، ص٧.

٤٨) نفسه ، ص٧.

٤٩) ريا أحمد، قلب من صنعاء، من كتاب (أفق جديد لعالم أجد، نماذج من أدب التسعينيات القصصي)، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، ص٧٠.

٥٠) أفراح الصديق ، المرآة ، من كتاب (أفق جديد لعالم لأجد نماذج من أدب التسعينيات القصصي)، مؤسسة العفيف الثقافية ، صنعاء ، ص٢٩.

٥١) نفسه ، ص٣٠.

٥٢) مها ناجي صلاح ، بحجم الروح، من كتاب (أفق جديد لعالم أجد ، نماذج من أدب التسعينيات القصصي) ، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء ، ص١٩٣- ١٩٤ .

٥٣) محمد غازي التدمري ، لغة القصة ، ص٦٥- ٦٦ .

٥٤) مها ناجي صلاح ، بحجم الروح ، ص١٩٥.

وداع أخير

سمير عبد الفتاح *

ضوء الشمس المنعكس من آنية مملوءة بماء فضي بدأ بالوصول لصدري مكوناً عليه جزء من دائرة بيضاء..فتوقفت دقات الأقدام على الأرض الصخرية المطلة على هاوية كبيرة ، الصمت ساد للحظة ثم عاد صوت الطبل للارتفاع بإيقاع بطيء لكن بحدة أعلى مع وصول ظل عمود من الأعمدة الحجرية الخمسة إلى داخل حفرة صغيرة بجوار آنية الماء.

الرؤوس استدارت إليّ ومساعد الساحر يتقدم مني ويضع قطعة قطن في أذني بعدما رسم في مدى دائرة الضوء المنعكسة على صدري بلون أسود سهماً متعدد الرؤوس ، ثم نزع من على رأسي الأعواد الصغيرة التي كانت مثبتة بشوكتين طويلتين معقوفتين على رأسي..وأطلق صوتاً حاداً متكرراً ولعابه يتناثر على وجهي..أعطى الأعواد الصغيرة للساحر الواقف على صخرة بجوار الهاوية.

لوح الساحر بالأعواد الصغيرة في الهواء عدة مرات ثم ضرب بالأعواد أحجار صغيرة سوداء موضوعة على جذع خشبي ، ثم غمس الأعواد والأحجار داخل الآنية ثم مسح بالقطرات التي تنساب من الأعواد وجهه. ثم أغمض عينيه وألقى بالأعواد والأحجار في الهاوية وهو يهز رأسه بعنف مطلقاً صرخات عالية أوقفت صوت الطبل للحظات عاد بعدها قارع الطبل بالطرق عليه بقوة وبسرعة أكبر ، وأخذت الأقدام تدق الأرض الصخرية بإيقاع جديد وكل العيون مركزة عليّ بانتظار الطقوس الأخيرة عندما تصل الشمس لمنتصف السماء.

خمسة أعمدة حجرية متفاوتة بالطول متراصة حول حافة الهاوية بطريقة مائلة ، وكلما ارتفعت الشمس بمقدار معين وقع ظل أحد الأعمدة داخل حفرة بين صخرتين أمامي وارتفعت بقعة الضوء التي تنعكس على جسدي من الآنية و بدأ طقس جديد.

رفعت رأسي قليلاً للأعلى ومساعد الساحر يرسم بلون أسود قاتم دائرة حول السهم المرسوم على صدري وضوء الشمس المنعكس على صدري ينتقل إلى عنقي..والظل يدخل الحفرة عن طريق العمود الحجري الثالث..مساعد الساحر صرخ بعد انتهائه من رسم الدائرة وهو يشير إلى عمودي الأحجار الباقيين الذين سيعلنان عن انتصاف الظهيرة.

منذ طفولتي وهذه الطقوس لم تتغير ، وعندما غادرت القبيلة وعدت إليها قبل أعوام كانت الطقوس ماتزال نفسها..أزعجني في البداية الأمر عندما عدت حاملاً شارة الطبيب التي حصلت عليها بعد تعلمي كيفية علاج الأمراض في جزيرة تبعد عشرة أيام بالقارب من هنا..كنت أعتقد أن طقوس القبيلة قد تغيرت لكن كل شيء مازال على عهده..سنوات الابتعاد مرت عليّ في الجزيرة البعيدة كأنها قرون لكنها مرت على القبيلة كأنها لحظات..كأن جريان الزمن توقف هنا.

أخذ مساعد الساحر يمسح العمود الحجري الرابع بالماء الفضي لكي يجتذب أشعة الشمس إليه..فالقبيلة تعتقد أن الشمس لا تتحرك إلا إذا وضعت لها علامات ترشدها لكيفية الحركة..وهناك قوس كبير على الجبل الكبير مطلي بالفضة لكي تتدرج عليه الشمس بين الشروق والغروب..وبدون القوس يعتقدون أن الشمس لن تتحرك أو ستتحرك بطريقة عشوائية.

منذ صغري وهاجس الفزع من الموت يطاردني..بعكس أفراد القبيلة الذين يقدسون الموت

* قاص من اليمن.

ويسعون إليه ويقيمون الاحتفالات..فعندما يموت أحد أفراد القبيلة تعلق جثته على عمود خشبي وسط ميدان القبيلة لثلاثة أيام بعد غمره بسائل فضي يمنع تعفن الجثة بسرعة..حتى الاحتفال الكبير للقبيلة يأتي بعد موت عشرة أفراد في شهر واحد..طقوس الاحتفال الكبير تقود للموت أيضاً فالرماح الحادة تنصب في أحد أركان الساحة بزاوية مائلة ويدور الراقصون حول الرماح وفي نهاية الاحتفال تكون بقع دم قد تجمدت في رؤوس الرماح وعلى الأرض المحيطة بالرماح..ولا أحد يعالج جراحه وبعضها يكون خطيراً ويؤدي للموت.

يقام الاحتفال الكبير كل عام مرة..وأحيانا يقام كل عامين لكنها المرة الأولى التي يتأخر الحفل الكبير لعدة سنوات ، فمنذ عودتي انخفضت أعداد الموتى ، حقيبة الأدوية الكبيرة التي أحضرتها معي والأدوية التي حضرتها من الأعشاب مكنتني من معالجة الكثيرين من أفراد القبيلة ، حتى الوباء الذي كان في العادة يحصد أرواح العشرات من القبيلة لم يقتل في العام الماضي سوى خمسة فقط..بركة الماء الملوثة التي تشرب منها القبيلة سكبت فيها الدواء ولم ينتبه أحد..عالجت الكثيرين حتى ابنة زعيم القبيلة عالجتها من مرضها الخطير..كنت أخبرهم بأن الأدوية التي أعطيها لهم تساعدهم على النوم ونسيان آلام المرض..قد لا تكون أدويتي هي السبب في تراجع المرض لكن الرماح التي كانت تهتز ورائي بشي من الغضب بعد شفاء أحد المرضى جعلتني أراجع حياتي.

فكرت بمغادرة القبيلة لكن رغبتي بالانتماء لشيء قيدني بالبقاء..فأنا – منذ زمن طويل – بعيد عن الآخرين..ربما ساقي المكسورة هي السبب في عزلتي..وبرغم أنني تعلمت حيل الصيد لم يأخذني صيادو القبيلة معهم في رحلات الصيد..وعندما غادرت القبيلة لم يهتم أحد أو يحاول منعي..حتى عندما عدت كان الأمر عادياً بالنسبة لهم ، فقط تأخر الاحتفال الكبير حرك الأمر ضدي. ولم يكن يسمح بالقتل المتعمد داخل القبيلة فهو يعتبر خطيئة وهذا ما حماني منهم ، فالموت المقدس يجب أن يكون بعيداً عن تدخل أحد.

أعلن ساحر القبيلة في بداية الشهر الماضي عن طقوس العيد الكبير التي لا تقام إلا نادراً جداً..تقدم الكثيرون - اللذين لم يشاركوا من قبل فيها - لممارسة الطقوس..كانت طقوس مجهدة وتقود لفقدان الوعي ولا تؤدي حتماً للموت ومع هذا بدأت تظهر وفيات. وعندما وصل عدد الموتى إلى تسعة عمت القبيلة فرحة كبيرة.

جثا مساعد الساحر عند قدمي وربط في ساقي اليسرى خيطاً رفيعاً منسوجاً من خصلات شعر بنات زعيم القبيلة وجرح أعلى قدمي ليسيل الدم فوق الخيط معلناً بذلك عن نهاية مراسيم الاستعداد وبداية طقوس القفز.

مررت بالعديد من الاختبارات لأحصل على شرف أن أكون الميت العاشر الذي سينهي طقوس استحضار العيد الكبير تمهيداً للاحتفال الكبير..أحضرت - بحسب الشروط – رأس عصفور طنان ، وذنب أرنب ، وغصن من نبتة تنمو في الجبل الخالي من النباتات ، ونمت داخل كهف مع فئران ، وقفزت من فوق شجرة صغيرة يقل ارتفاعها عن المتر في بداية طريق الماء وساقي المكسورة منذ ولادتي أعلن الساحر أنها كسرت عند قفزي من فوق الشجرة الصغيرة ، أصبحت قدمي اليسرى المكسورة عنوان تميزي رغم أنها كانت سبب نفورهم مني..تسعة من أفراد القبيلة ماتوا في الطقوس العادية وتبقى مكان لواحد فقط..مكان مخصص لأحد الشباب ، كل شباب القبيلة تزاحموا عليه كلهم يريدون نيل هذا الشرف..الاختبارات التي أعلنها الساحر لاختيار الشاب المناسب كانت – رغم بساطتها – قاسية على الجميع لكن سهولتها بالنسبة لي جعلني أعتقد أن الساحر يتعمد جعلي الضحية العاشرة..رأس العصفور الطنان وجدته معلقاً على غصن شجرة على بعد مسافة قريبة من أرض القبيلة ، وفي كهف الفئران لم أشعر بأي حركة كأن الفئران نائمة بعمق ولم تهرب من الكهف خوفاً مني..حتى الاختبارات الأخرى كنت أشعر أن شخصاً ما يساعدني فيها.

فك الساحر خيط الشعر الرفيع المربوط على قدمي اليسرى ورفعه عالياً ثلاث مرات مع صيحات أفراد القبيلة ، ثم غمسه في آنية الماء الفضي مع وصول بقعة الضوء المنعكسة لفمي وظهر الرباط الأزرق الذي يكمم فمي ، ثم ألقى خيط الشعر في الهاوية وظل العمود الحجري الأخير يقترب من الدخول في الحفرة معلناً عن انتصاف الظهيرة.

قبل نهاية الشهر بسبعة أيام أعلن الساحر عن بداية الاستعداد للحفل الكبير..كنت عند الإعلان أتوسط رئيس القبيلة والساحر ورفع الاثنان يدي اليمنى واليسرى وتعالت صيحات الفرح..في اليوم التالي طفت على كل أكواخ القبيلة وأخذت خصلة شعر من رأس كل فتاة في القبيلة ، كنت أنزع خصلة الشعر واربطها على رأس رمحي ، آخر كوخ هو كوخ رئيس القبيلة وهناك أخذت خمس خصلات شعر من رؤوس خمس من بنات رئيس القبيلة الست، ربط الساحر خصلات شعر بنات رئيس القبيلة على ساعدي الأيمن ، وقبل خروجي من كوخ رئيس القبيلة ابتسمت لابنة رئيس القبيلة التي لم آخذ خصلة شعر من رأسها ، ارتسمت الفرحة على وجه رئيس القبيلة لاختياري أحد بناته لتكون زوجة لي أو بمعنى أدق أرملة لي وستنتقل لكوخي مع موتي ، فبحسب الطقوس كان لابد أن أتزوج إحدى فتيات القبيلة. اخترت الابنة التي عالجتها قبل شهور لإعجابها بحديثي عن الجزيرة البعيدة.

في اليوم الثالث جاء الساحر لكوخي وفك خصلات الشعر الخمس من يدي ووضعها داخل كيس جلدي ليملأها بآمال ودعوات أهل القبيلة ، ثم يغزلها بشكل خيط رفيع ويربطها على قدمي اليسرى في اليوم الأخير.

داخل تجويف صخري ربطني مساعد الساحر على عمود خشبي بحيث أكون بعيداً عن أشعة الشمس المباشرة..فمع منتصف الظهيرة ستتعرف عليّ الشمس للمرة الأولى والأخيرة.

لم أشعر بالألفة مع أفراد القبيلة كما أشعر بها الآن..أرملتي في مكان قريب مني تدق الأرض بقدمها وهي تصرخ بقوة والفرحة تغمرها.

حمل مساعد الساحر آنية الماء الفضي وأخذ الساحر يغسل العمود الخامس ثم أقترب مني مساعد الساحر وأخذ يرش علي ماء من الآنية.

أشعر بألفة شديدة مع الجميع،وكل أفراد القبيلة أشعر أنهم يحبونني..لأنني سأقوم بعمل سيئ من أجلهم..أن أموت ليحتفلوا عند غروب الشمس.كذلك أصبحوا يصغون إلى كلامي..ولم يعد ينفرهم وجودي.

اصبح كلامي مقدساً بنظر القبيلة..لذلك أخذت أحدثهم عن الجزيرة البعيدة وعن الرخاء الذي تعيش فيه وعن العالم في الخارج..لكن الساحر ومساعده أخذاني إلى كوخ بعيد عن القبيلة ولم يسمح الساحر إلا لأرملتي ورئيس القبيلة بزيارتي..فقررت استغلال الطقوس الأخيرة لأقول لهم ما أريد ، فحديثي الأخير على صخرة الهاوية سيكون بمثابة أوامر لهم..لكن الساحر كمم فمي عندما ربطني مساعده على العمود الخشبي..العمود الخشبي الذي سيرمي معي من فوق الهاوية.

مع إكمال مساعد الساحر غسل قدمي ابتسم لي بطريقة ماكرة ثم همس في أذني بأن حجراً ثقيلاً انزاح من درب القبيلة.

الهالة التي غلفتني وأفقدتني التوازن اختفت..ركبتاي ترتجفان حتى العصا التي أستند عليها تهتز.. أعصابي منهارة والبرودة تغمرني..معدتي تتقلص بعنف وأنا أنتبه جيداً للفخ الذي نصب لي.

حاولت فك رباط فمي بدون جدوى.

المكان هنا على قمة الجبل المطل على أكواخ القبيلة مزدحم والأصوات عالية..هناك شيء لا يراه الآخرون وأنا أيضاً أراه كضباب أمام عيني ، وابتسامة الساحر تزداد.

البرودة ازدادت في أعماقي عندما بدأ ظل العمود الحجري الأخير يسقط داخل الحفرة وبقعة الضوء المنعكسة تغمر عيني وتجبرني على إغماضهما وصرختي المكتومة تتعالى وتضيع في زحام الأصوات العالية.■

إلى السيد المدير

قصة: دينو بوزاتيي *

ترجمة: **لحسن باكور** * *

سيدي المدير،

بإمكان هذا الاعتراف الذي سأفضي به إليك بكل ألم أن يكون بالنسبة لي خلاصاً أوخزياً كاملاً، كما يمكن أن يجلب لي المهانة والدمار. إن هذا الأمر يتوقف عليك وحدك.

إنها قصة طويلة جداً ولا أدري كيف استطعت أن أبقيها سراً خفياً إلى حد هذا اليوم، ولم يحدث قط أن خامر أدنى شك أحد من أفراد أسرتي أو أصدقائي أو زملائي في العمل.

لكن علي أن أعود إلى الخلف لثلاثين عاماً على الأقل. في تلك الفترة كنت محرراً بسيطاً في الجريدة التي تتولون إدارتها الآن. كنت مثابراً ومجداً تملؤني إرادة قوية، لكني لم أكن لامعاً. وعندما كنت أسلم في المساء تقاريري المختصرة التي أنجزها عن السرقات وحوادث السير والاحتفالات، كان ينتابني على الدوام إحساس بالمذلة وأنا أرى كتاباتي تلك تتعرض للتشويه: جمل تبتر بكاملها وتعاد كتابتها من جديد، تصويبات، حذف، إضافات وفقرات من كل نوع يتم إقحامها. وعلى الرغم من أن ذلك كان يؤلمني كثيرا، فقد كنت أعرف بأن المشرف على مواد الجريدة لم يكن يفعل ذلك بدافع من سوء النية أو الإساءة المقصودة. على العكس، اعترف بأني كنت وما زلت إلى الآن عاجزاً عن تحرير تقارير جيدة. وإذا كنت لا أفصل من عملي آنذاك فالفضل يعود الى لباقتي وقدرتي على التقاط الأخبار والنوازل المختلفة وأنا أتجول وسط المدينة.

ومع ذلك كان لدي على الدوام طموح أدبي قوي يتأجج داخل صدري. وعندما ينشر مقال ما لأحد زملائي الأصغر مني سناً، أوينشر كتاب لأحد مجايلي، وألاحظ أن المقال والكتاب حققا النجاح فقد كنت أصير نهبا للغيرة التي تمزق أحشائي كمدية مسمومة.

وبين وقت أخر كنت أحاول السير على خطى هؤلاء المحظوظين فأكتب محاولات: قطعاً من الأدب الغنائي وقصصاً قصيرة. لكن يحدث دائماً أن الريشة تسقط من بين يدي بعد الأسطر الأولى، وعندما أعيد قراءة ما كتبت كنت لا أجد إلا كتابات ضعيفة باهتة، فكانت تنتابني موجات من الإحباط والتذمر، لكنها لم تكن تدوم طويلا لحسن حظي؛ إذ سرعان ما تخفت حدة إحباطاتي الأدبية تلك، وأجد سلواي في الإغراق في العمل. أشغل تفكيري بأشياء أخرى وتتبع الحياة مجراها هادئة في مجمل الأوقات.

إلى أن جاء اليوم الذي زارني فيه في غرفة التحرير رجل لم يسبق لي أن رأيته من قبل. كان مشرفا على الأربعين، قصير القامة، بديناً وذا وجه ناعس لا تنطق ملامحه بشيء. وكان سيكون مثيراً للنفور لولا أنه أيضاً كان وديعاً، لطيفاً ومتواضعاً. وكان تواضعه المبالغ فيه أكثر ما يثير في شخصيته. قدم لي نفسه باسم (إليانوبيسات) من منطقة (ترينتي)، وقال بأنه عم أحد زملائي القدامى في الإعدادية وأنه متزوج وأب لطفلين، فقد عمله على إثر مرضه، وهو حائر الآن، ولا يعرف كيف سيكسب قوت يومه.

– وكيف بوسعي أن أخدمك ؟.. تساءلت.

– سأقول لك.. رد بصوت فيه استكانة وخجل إنني أكتب قليلاً، أنجزت ما يشبه رواية وقصصاً قصيرة، أطلع عليها (هنري) (زميلي القديم في الفصل وقريبه) فقال بأنها ليست سيئة ونصحني بمقابلتك. أنت تعمل بجريدة كبيرة، لابد لديك علاقات، ثقل وبعض السلطة.. وهكذا بامكانك.

– أنا؟ لست سوى عجلة العربة الخامسة. ثم إن

---

* قاص من إيطاليا.

* * قاص ومترجم من المغرب.

الجريدة لا تنشر إلا الأعمال الأدبية التي يوقعها كبار الكتاب.

– لكن أنت بإمكانك.

– لا، أنا مجرد محرر بسيط... الأدب! هذا ما ينقصني!

وهنا لسعني فجأة، في مكان ما من صدري، شيطاني الأدبي المخذول.

علت وجهه ابتسامة وقال:

– لكن ألا تتمنى أن توقع أعمالاً أدبية أنت أيضاً؟

– بلى إني أتمنى ذلك بالطبع، لكن إذا استطعت كتابتها أصلاً.

– هيا سيد بوزاتي، لماذا تشك في قدراتك إلى هذا الحد؟ أنت لاتزال شاباً وأمامك الكثير من الوقت.. سوف ترى، سوف ترى.. أعرف بأني أزعجتك، لذلك فإني سأذهب الآن. تفضل هذا بعض ما أقترفته من كتابات. ربما يسمح لك الوقت فتلقي عليها نظرة يوما ما. وإذا لم يتأت لك ذلك، فلا بأس ويمكن أن تصرف النظر عن الأمر بالمرة.

– لكن أكرر لك بأنه ليس في مقدوري أن أساعدك بشيء، لا يتعلق الأمر فقط بالإرادة الحسنة.

– من يدري؟ من يدري؟ (كان قد وصل إلى عتبة الباب وهو ينحني مودعاً) الصدفة تتدخل في أحيان كثيرة فقط الق عليها نظرة، ربما لن تندم على ذلك.

ترك فوق مكتبي حزمة أوراق مكتوبة. ولكم أن تتصوروا كم كانت رغبتي عارمة في قراءتها! لكني أخذتها إلى المنزل، حيث بقيت موضوعة فوق منضدة وسط مجموعة من الأوراق والكتب لمدة لا تقل عن شهرين.

لم أكن أفكر في تلك المخطوطات في تلك الليلة التي تلبستني فيها الرغبة في كتابة حكاية ما لمقاومة الأرق الذي داهمني فجأة. لم تكن لدي فكرة عن حكاية محددة، لكن طموحي الملعون كان حاضراً ومتأججاً في تلك الليلة.

كان الدرج الذي أضع فيه الأوراق عادة فارغاً تماماً. وتذكرت بأن هناك دفتراً لم أسود سوى بعض صفحاته، وسط الكتب الموضوعة فوق المنضدة. وبينما كنت أبحث عنه، سقطت فجاة حزمة أوراق مكتوبة وتناثرت فوق أرضية الغرفة. وعندما كنت أجمعها وقع نظري على ورقة مطبوعة بالآلة الكاتبة، انزلقت من مظروف. قرأت سطراً ثم آخر وتوقفت مبهوتاً. تابعت إلى نهاية الصفحة، بحثت عن الورقة التالية وقرأتها أيضاً. ثم أكملت كل الأوراق الباقية. كانت تلك رواية (إيليانوبيسات).

انتابتني غيرة شرسة لم تخفت حدتها في صدري إلى الآن بعد مضي ثلاثين عاماً. يا لها من حكاية! كانت غريبة، جميلة جداً فيها الكثير من الجدة. حتى لو لم تكن جميلة جداً، بل حتى لو كانت رديئة، فإنها كانت تشبه تماماً، وفي أبسط ملامحها وتفاصيلها، ما تمنيت دائماً أن أكتبه، ومنحتني إحساساً غامراً بالذات. وكانت حافلة بأشياء كثيرة طالما تمنيت كتابتها، لكني كنت للأسف عاجزاً عن ذلك. وجدت فيها عالمي، رغباتي وأحقادي أيضاً. لقد بهرتني إلى حد الافتتان.

أهو إعجاب هذا الذي أحسسته نحو هذه الرواية؟ لا.. إنه فقط ما يشبه السعار والإحساس بالخيبة المريرة لأن رجلاً استطاع أن يحقق ما تمنيت أنا تحقيقه منذ الطفولة دون أن أتمكن من ذلك. لا شك في أنها مفارقة مدهشة. وها هو ذا البئيس سيسحب البساط من تحت قدمي عندما ينشر كتاباته. سيتربع على عرش هذه المملكة الساحرة التي لا يزال يتملكني وهم أن أفتح فيها طريقاً جديدة. أي مكانة سأستطيع تبؤوها الآن حتى ولو جاء الإلهام أخيراً لنجدتي؟ لن أكون أكثر حظوة من مجرد كاتب غشاش أومنتحل.

لم يكن بإمكاني الذهاب إلى (إليانوبيسات) لأنه لم يترك لي عنوانه، وكان لا بد أن انتظر حتى يظهر بنفسه.لكن ماذا سأقول له حينذاك؟

مضى شهر كامل قبل أن أراه أمامي مرة أخرى في مكتب الجريدة. بدأ أكثر تواضعاً ووداعة من المرة السابقة.

– هل أطلعت على بعض ما أعطيتك؟

– أجل لقد فعلت.. رددت باقتضاب وأنا أفكر فيما إذا كنت سأقول له الحقيقة.

– فما هو انطباعك إذن؟

– أوه!.. ليس سيئاً بالمرة، لكن..

– ألأنني كاتب مغمور ؟

– أجل

بقي صامتاً متأملاً للحظة ثم قال:

– قل لي بصراحة، سيدي. لو كنت أنت من كتب تلك الأشياء بدلا مني أنا المجهول المغمور، أليس ثمة احتمال مهما كان ضئيلاً في نشرها ؟ فأنت محرر، واحد من أهل الدار.

– في الواقع.. لا أدري من المؤكد أن مدير الجريدة رجل متفهم ودؤوب. أشرق وجهه بما يشبه الفرح، وقال:

– فلماذا لا تحاول إذن؟

– أحاول ماذا؟

– انصت إلي سيدي وثق بي. أنا في أمس الحاجة إلى المال وليس لدي أي طموح. وإذا كنت أكتب فإني أفعل ذلك لتزجية الوقت ليس إلا. باختصار إذا كان بإمكانك مساعدتي فإني أتنازل لك عن كل شيء.

– أفصح من فضلك.

– سأتنازل لك عن كل كتاباتي. كل ما كتبته حتى الآن هو لك. أفعل به ما تراه مناسباً. أنا كتبت وأنت ما عليك إلا أن توقع. ما زلت شاباً، أما أنا فقد صرت عجوزاً تقريباً وأكبرك بعشرين عاماً. ربما لن يكون مثيراً أومقنعاً مساعدة رجل مسن على اقتحام الساحة الأدبية. بينما يتحمس النقاد بشكل طوعي وتلقائي إلى تشجيع الكتاب الشبان الذين يوقعون بداياتهم الأولى. سوف ترى. سيحالفنا النجاح بشكل رائع.

– لكن ذلك سيكون سطواً واستغلالاً مشيناً.

– لماذا؟ أنت ستدفع لي المال. وسأستفيد منك كما أستفيد من أي وسيلة أخرى لإيصال منتوجي إلى الآخرين. ولن يضيرني في شيء أن تكون هذه الوسيلة مختلفة عن المعتاد. إن ذلك يناسبني. والمهم هو أن ينال ما أكتبه إعجابك.

– إن ما تقوله غير معقول.. ألا تدرك حجم الخطر الذي يمكن أن أعرض له نفسي؟ ماذا لو افتضح الأمر؟ ثم ماذا سأفعل عندما أنشر كل تلك المخطوطات ولا يتبقى منها شيء؟

– سأكون بجانبك حتماً. وسأزودك بالجديد باستمرار. انظر إلي جيداً، هل أبدولك إنساناً قادراً على خيانتك والتخلي عنك؟ هل هذا ما تخشاه؟ اطمئن تماماً ولا تخف.

– وماذا لو مرضت مثلاً؟

– ستكون أنت أيضاً مريضاً في خلال تلك الفترة.

– وإذا أرسلتني الجريدة لإجراء تحقيق خارج البلاد؟

– سوف أتبعك.

– ومن يتحمل التكاليف؟

– أنت بطبيعة الحال. إنه شيء بدهي، أليس كذلك؟ لكن مطالبي ليست كثيرة وأكتفي بالقليل.

ناقشنا الأمر لفترة طويلة. وفي الأخير وجدت نفسي وقد عقدت اتفاقا يربطني برجل غريب، قد يقود إلى ابتزاز قذر، ويمكن أن يوقعني في فضيحة تكون سبب دماري، لكن مع ذلك بدا لي الأمر مغرياً جداً. وبدت ابداعات السيد (بيسات) هذا مدهشة، وخلب لبي سراب المجد والشهرة المتلألئ أمام عيني.

بنود اتفاقنا كانت بسيطة للغاية. سيلتزم (إليانويسات) بكتابة ما أطلبه منه تاركاً لي حق التوقيع. سيلازمني في حالات السفر وإنجاز التحقيقات الصحافية ويحافظ على السر الخطير الذي بيننا. ولن يكتب أي شيء لنفسه أولأي كان غيري. ومن جهتي سأتنازل له عن ثمانين في المئة مما سنجنيه من أرباح. وهكذا سارت الأمور.

قابلت مدير الجريدة، وقدمت له إحدى قصصي طالباً منه التفضل بقراءتها. حدجني بنظرة غريبة، ارتعش أحد جفنيه ودس الأوراق داخل أحد الأدراج، فعدت أدراجي. كان ذلك ما توقعته بالفعل، وربما كان سيكون من الغباء أن أتوقع استقبالاً بطريقة مختلفة. لكن قصة (إليانوبيسات) كانت جيدة ووضعت فيها كامل ثقتي.

بعد أربعة أيام تفاجأت، كما تفاجأ زملائي في الجريدة برؤية القصة منشورة في الصفحة الثالثة، كانت ضربة ذات وقع. ما بدا لي خطيراً ومخيفاً في البداية هو أني بدل الشعور بالخجل والندم وجدت متعة ولذة في ذلك، واستمرأت تقريظ زملائي وتهانيهم كما لو كنت حقاً جديراً بها. وشيئاً فشيئاً بدأت أقتنع بأني أنا من كتب تلك القصة بالفعل.

تتالت بعد ذلك قصص أخرى، ثم ظهرت الرواية التي تركت أثراً بيناً، وهكذا أصبحت حالة أدبية.

بدأت تظهر صوري وحواراتي الأولى، ووجدت في نفسي قدرة على الكذب والإصرار لم أعهدها من قبل.

وكان (بيسات) من جهته رجلاً ملتزماً وجديراً بالثقة. وعندما نشرت مجموعة القصص التي لدي سلمني قصصاً أخرى بدت لي كل واحدة منها أجمل من الأخرى. وبقي هو صامتاً ومتوارياً في الظل. بدأت تحيط بي بعض الشكوك والتساؤلات وتكرست شهرتي مع مرور الوقت. هكذا لم أعد محرراً بسيطاً، بل غدوت كاتبا متخصصاً في الصفحة الثالثة، وبدأت اربح الكثير من المال. وفي خلال هذا الوقت الذي انصرم كان (بيسات) قد أضاف إلى أسرته الصغيرة ثلاثة أطفال، بنى فيلا على شاطئ البحر واقتنى سيارة.

بقي دائماً طيباً متواضعاً، ولم يحدث قط أن أنكر علي، ولو عن طريق التلميح أوالإشارة، ما أستمتع به من شهرة أدين له فيها بالفضل الكامل. لكنه، بالمقابل، كان دائم الحاجة إلى المال، وكان يستنزفني حتى العظم.

ما كنا نربحه من أموال كان سراً بيننا، ومع ذلك فإن الكثير من الناس كانوا يدركون، إلى هذا الحد أوذاك، أن مبالغ مالية ضخمة كانت بانتظاري عند نهاية كل شهر، لذلك لم يفهموا أبداً لماذا لا أتنقل إلى الآن على متن سيارة من نوع مازيراتي، ولماذا لا أصاحب فتيات بقلائد من ماس وجوهر ومتشحات بالفروالفاخر، ولا أملك يخوتا واصطبلات مليئة بخيول السباق. فأين أبدد كل هذه الملايين؟ وهكذا ذاعت بين الناس إشاعة عن بخلي الشديد. إذ كان لابد من إيجاد تفسير ما لكل لذلك.

هذا هو الوضع بالضبط والآن سيدي المدير سآتي إلى صلب المشكل. كان إليانوبيسات قد أكد لي بأنه لا يملك طموحاً أدبياً من أي نوع. وكان ذلك صحيحاً بالفعل، فليس هنا مصدر التهديد، بل حاجته المتنامية إلى المال من أجله ومن أجل أبنائه. لقد أصبح بئرا بلا قرار، ولم تعد تكفيه نسبة الثمانين بالمئة التي أسلمها له. وبسببه بدأت أغرق في الديون، وكان هو دائماً يواجهني بنفس لطفه المتكلف وتواضعه اللذين يثيران النفور.

ومنذ أسبوعين، بعد ثلاثين سنة من اتفاقنا السري، حدث بيننا خلاف. فقد طلب مني أن أزوده بمبالغ مالية إضافية ضخمة لم نتفق عليها من قبل، فرفضت.لم يصر ولم يهددني ولم يشر مجرد الإشارة إلى أنه يمكن أن يعمد إلى ابتزازي. ببساطة توقف عن إمدادي بالبضاعة.أضرب عن العمل، ولم يعد يكتب سطراً، فوجدت نفسي محاصرًا وفي ورطة كبرى. ومنذ خمسة عشر يوماً والجمهور يفتقد كتاباتي.

لذلك فقد وجدت نفسي سيدي المدير، مجبراً على أن اكشف لك عن هذه المؤامرة القذرة ملتمساً عفوك وصفحك. فهل ستتخلى عني؟ وهل تسمح بأن تنهار فجأة وإلى الأبد مسيرة رجل قد يكون أخطأ وأساء التصرف، لكنه عمل دائماً كل ما في وسعه لخدمة جريدتكم وصيانة هيبتها؟ أرجو أن تتذكر بعض كتاباتي التي كانت تسقط كشهب مشعة لترج لا مبالات الناس وعدم اكتراثهم. ألم تكن رائعة؟ حاول أن تفهمني من فضلك. قدم لي عرضاً أواقتراحاً ما. زيادة بسيطة في راتبي الشهري مثلاً. ألفان اوثلاثة آلاف ليرة. هذا سيكون كافياً بالنسبة لي الآن على الأقل. وفي أسوء الافتراضات يمكن أن تقدم لي قرضاً. مجرد مليون لن يكلف الجريدة شيئاً لكنه سينقذني من الانهيار.

هذا إذا لم تكن سيدي المدير مختلفاً عما ظننته دائماً، فتجد فيما بحت لك به أعلاه فرصة سانحة للتخلص مني بشكل نهائي. إذ يمكنك الآن أن تطردني خارجاً دون ليرة تعويض واحدة. يكفي أن تأخذ هذه الرسالة وتنشرها كما هي دون أن تحذف منها شيئاً في الصفحة الثالثة من الجريدة.

لكن لا، لن تفعل ذلك. منذ أن عرفتك كنت دائماً إنساناً شهماً وكريماً ولن تطاوعك نفسك للقيام ولو بدفعة إصبع تافهة وبسيطة، لكنها كافية لأن تلقي بإنسان بائس إلى الهاوية. لن تفعل حتى لو كان هو يستحق ذلك.

ثم إنه ليس من مصلحة الجريدة أن تنشر مثل هذه الفضيحة. لقد كنت دائما أكتب بصعوبة بالغة، فالكتابة ليست مهنتي ولم أعتد عليها أبداً. وما أستطيع كتابته لا علاقة له البتة بتلك التحف الإبداعية المدهشة التي كان يمدني بها بيسات وأذيلها بتوقيعي.

لا.. حتى لو افترضنا بأنك إنسان قاسي القلب وتريد أن تدمرني، فلن تنشر هذه الرسالة الملعونة (التي كتبتها بدمعي ودمي)، لن تنشرها ولو فعلت فلن تقوم لهذه الجريدة قائمة بعدها أبداً.■

ظلال أُخرى

سهيل ياسين حسن *

لابدّ من شيء هناك يهتدي به، بماذا يستدل وهو في يقظته المشوّشة، أنه لا يعي سوى أمر وحيد وأكيد فعلاً، فقد عاش عند أطراف تلك المدينة التي وطأ طرقاتها الملتوية، بين الساحات والأسواق المكتظة، صبيّا رثًا يعرض على المشترين أشياء تافهة، عند النواحي المتربة، تعرفها خطوة خطوة، يذرعها كل صباح، حتى نهاية مطافه اليومي، عند آخر النهارات، من هناك كان بمستطاعه أن يلمح البرج المضلّع ويسمع في أغلب الأحيان تلك الدقات الرتيبة للساعة المعلقة في أعاليه، هل من أثر لهما الآن؟ ربما اختفى البرج في ظل الامتدادات المتلاحقة للأبنية العملاقة، أما صوت الساعة فقد ضاع هو الآخر في صخب المدينة وضجيجها المتزايد يومًا بعد يوم، كل شيء يتغيّر حقًّا، لم يكن بوسعه أن يسترجع سوى أيام مبعثرة من طفولة غائبة، كم دار مبطئًا خطوه الثقيل في شوارعها الساكنة وتهالك مجددًا فوق المنصّة المخضّرة بالطحالب والأشتات، محاولاً تبديد اضطرابه، بالتقاط ما يعلق في مصيدته، كعادته المسائية وهو في غمرة ارتباكه الجديد، أسيرًا لتلك الذكرى الغائمة، متقفيًا ظلالها في أماكن لم تعد تدعو إلى ما يمكن استعادته، أكثر من عابر سبيل فاته اللحاق بالغائبين والحاضرين معًا، ليس له من المكوث إلا دقائق عقيمة أو لحظات للاستراحة المقلقة والتزود بحاجات لن تنفع من حوانيتها المبعثرة على طول الطريق.

بعد بضع ساعات أو أكثر يكف عن تجواله، فهو عادة ما يقوم به كلما أحس بشعوره المتأرجح بين الغياب والحضور، محدّقًا في أنحاء خاوية وأحشاء متآكلة دون جدوى، يدركه المساء بثعابين البحر، بعد أن تنهش ما لديه من بقايا الطعوم اللزجة لا شيء يلوح في أفق المرفأ القديم سوى تلاطم الأمواج المندفعة نحوه وهي تغمر قدميه بالزبد البحري عند الضفاف، لم يدرك على وجه الدقة والتحديد، كم مضى على تجواله الشبحي..هل كان عامًا بكاملة..أم بعضًا من عام؟ ولربما بضعة أعوام وأعوام.كثيرًا ما ترامى عند الأرصفة المحطمة للميناء الذي هجرته السفن والمراكب والطيور..ها هي المدينة برمتها، أنى شاء فليبدأ بحثه اللامجدي بلواحقه الثقيلة، كما يفعل صباح مساء، فالمداخل والمنعطفات انتهاءات والمخارج والمفاصل التواءات مقفلة، مثلما خبرها بنفسه في جولاته الأزلية، فهو الأوحد المنقاد بخيالاته وأوهامه المضحكة، كأنصاف الموتى والمجانين، يحس بقلق وارتياب كأي أسير للضرورة أو طليقها الأعمى..كل شيء يتغير سريعًا، بين زمن وآخر يغدو دون ذكرى أو ملامح يستدل بها. لا جدوى من أن يهديه أحد أو يقترح عليه في أسوأ تقدير مخزٍ بالدوران هنا وهناك باحثًا في الأرجاء الموحشة، منـاديًّـا به كما يطاف بصبيّ ضال..

كل شيء يتزايل، متداعيًا في الذاكرة العائمة، وجهه عاريًا، ظلالاً يتلاشى، دون خطوط ومعالم من حياة غاربة، تطالعه العيون والوجوه الرقيبة، بين اشتباكات الأمكنة، متأرجحًا بين شك المدينة ويقينها المعلن...

في جولاته الأخيرة لم يعد يشغله ما كان يظنّه سابقًا أو سيؤول إليه لاحقًا ما دام هناك شعور يتنامى، موحدًا بالاغتراب والاضطراب، يلاحقه وكظلال الذكريات، كأي مسافر يقلقه الانتظار والرحيل أو مقيم أعتاد الأمكنة القديمة الجديدة، لذا فهو بين فترة وأخرى يقوم بما ينبغي أن يؤديه رجل اختلطت عليه المدن والأشياء، ماثلاً في التجوال حينًا وفي الغياب حينًا آخر.■

---

* كاتب من العراق.

«ريحانة» ميسون صقر

العبيد والنساء..

رحلة منقوصة من العبودية إلى السيادة والتحرر

عمر شبانة *

بعد عدد من المجموعات الشعرية، وعدد آخر من المعارض للوحاتها التشكيلية، تتجرأ ميسون صقر وتقتحم عالم الرواية، برواية تجمع فيها بين الواقعي والوثائقي والتأمليّ/ الشعري. فـ «ريحانة» (روايات الهلال، يناير ٢٠٠٣) رواية أولى لشاعرة وتشكيلية اعتادت انزياحات اللغة المواربة وشفافية الخطوط واللون، وفجأة انتقلت إلى عالم النثر والسرد والحبكة والتوثيق والتأمل. التأمل الذي كان حاضراً في تجربتها الشعرية، التأمل في الذات وفي الآخر وفي العالم، بات هنا تأملاً في نثريات الحياة وتفاصيلها وقضاياها الكبرى والصغرى. فميسون شاعرة ورسامة تحيل إلى التأمل على نحو يكاد يلامس التصوف، وإن يكن التصوف هذا أرضياً لا سماوياً أو إلهيّاً.

ومن يتأمل في تجربة ميسون صقر، عبر مجموعاتها الشعرية أو رسوماتها، سيكتشف أن روح السرد ماثلة في هذه التجربة مثولاً قوياً، ليس فقط في عنوان مجموعتها «السرد على هيئته» التي ترافقت مع لوحات أحد معارضها، بل في عناصر كثيرة حملت سمات السرد. كما أننا يمكن أن نلمس روح السرد هذه في كتابها «الآخر في عتمته» الذي ترافق مع معرضها في القاهرة عام ١٩٩٥. ففي هذه المجموعة ثمة مفردات تبدو مستلة من نسيج تجارب ذات زخم واقعي، إلى الزخم التخييلي المتواجد طبعاً في هذا الكتاب الشعري.

إن تجربة ميسون الشعرية تخبرنا بأن وراءها زخماً في تجارب الحياة، وما يمكن أن يقود إلى التجربة الروائية. فهي تنطلق من ذاكرة مشرعة على مخزون إنسانيّ تراجيديّ، ذاتي وموضوعي في آن، هي ذاكرة المرأة المحتشدة بماضيها والرافضة للكثير منه في الوقت نفسه. ولعل سمة أساسية من سمات كتابة ميسون الشعرية، هي تواصل قصائدها ونصوصها في نسيج واحد يجعل منها ما يقارب رواية شعرية، أو شعراً روائياً، حين يتعمق القارئ في تأويله وإظهار ما يختفي وراء سطوره وكلماته.

فـ «الآخر» الذي نجده في كتابها المذكور، هو صورة من صور العالم: فهو الرجل المتعجرف ذو الأساليب القديمة وحيل لا تنطلي على فتاة تفض فقاعة المكر قبل أن تطيح بها. وهو صورة الأب الذي تفسخت ملامحه ولم تعد تملك دليلاً واحداً على أبوته لهذا الشقاء. وقد يكون الآخر مدينة ترزح تحت وطأة الحلم العميق بوابل من الخمود، وتستفيق على نهار حامي الوطيس. وقد تكون الذات نفسها هي هذا «الآخر»!

وفي مجموعتها الشعرية الأخيرة «رجل مجنون لا يحبني» نجد تصعيداً للسرد، خصوصاً في القصيدة الأولى التي تحمل عنوان الديوان، والتي طالت إلى مدى يتجاوز الخمسين صفحة، وكانت تتميز بسرودها

---

* شاعر وكاتب من الأردن.

التي تتماس إلى حد كبير مع التقطيع الروائي الذي فتح باباً لكتابة الرواية. وفي هذا الصدد تقول ميسون، في حوار معها، إن هذا النص الطويل بالإضافة إلى نصوص أخرى.. «جعلتني أتدرب على فكرة بناء الشخصية التي قد تبدو منفصلة شعرياً، لكنها دخلت في النسيج الروائي بعد ذلك». وتضيف حول كيف كانت فكرة البدء بكتابة الرواية. بدأت فكرة كتابة هذه الرواية معي متزامنة مع مرض والدتي وجلوسي بجانبها طيلة سنين في أميركا على فترات متوالية داخل المستشفى، وكنت كمن يستمسك بالسرد في مقابل الموت الذي يأتي كل لحظة لها وكأنني أيضاً أستمسك بالسرد رغبة في الحياة.

وحين اكتملت الكتابة كانت والدتي قد فارقت الحياة فكانت الرواية هي سرد لتاريخ أسرة اضمحلت بالموت.

يشكّل هاجس الحرية، الحرية بكل أشكالها ومعانيها، حرية العبد أمام السيد، وحرية المرأة أمام الرجل، وحرية الرجل والمرأة أمام المجتمع، وحرية الفكر والاعتقاد والتجربة، هاجس الحرية هذه يشكل بؤرة انشغال رواية ميسون صقر «ريحانة». وهو هاجس قديم في تجربة الشاعرة والتشكيلية التي، رغم جذورها العائلية الموغلة في الحاكمية منذ الأجداد، ظلت تطرح هذا الهاجس الإنسانيّ على نحو متكرر، في صورة مختلفة كل مرة، حتى يكاد يشكل الهاجس الأبرز في تجربتها الإبداعية كلها، لا في هذه الرواية وحسب.

الرواية لمقاومة الموت في حالة ميسون صقر، مثلما كانت حكايات شهرزاد لتفادي القتل على يد شهريار، ومثلما هي الكتابة بالنسبة إلى «شمسة» محاولة للتحرر من القيود الاجتماعية والأسرية، فهي تكتب لتعرف مدى قدرتها على التحرر، ولعدم مقدرتها على التحرر فعلياً في الواقع، فهي تعيش هذا التحرر على الورق، ومن خلال شخصيات روائية تسعى لنيل الحرية، كما هو حال «ريحانة» نفسها، على ما بينها وبين «شمسة» من تناقض واختلاف.

على أيّة حال، هذه مقدمات للدخول إلى عالم ميسون صقر الروائي، دون نسيان تجربتها الشعرية في خضم هذا العمل. فثمة تواشج عميق بين التجربتين بما يجعلهما تشكّلان تجربة واحدة في نهاية المطاف، التجربة الشعرية للروائية، والتجربة الروائية للشاعرة. ولسوف ننظر في هذه الرواية من جوانب مختلفة، وبوصفها تنطوي على شيء من السيرة، بقدر ما تنسج خيوط حكاية «أمثولية» تسعى إلى التأمل في القيم والمعايير والمفهومات. بل إلى نقض الكثير من هذه القيم وفضح الخداع والزيف الذي تقوم عليه.

تقسم الكاتبة روايتها إلى أجزاء ستة، والجزء إلى فصول بأسماء، وتحت كل فصل مقاطع بالأرقام. وهذا التقسيم جاء لضرورات الانتقال من عالم روائيّ إلى آخر، حيث الانتقال الدائم بين المكان والزمان، وبين الأمكنة نفسها. فشخوص الرواية يتحركون بين مكانين أساسيين: الإمارات (الشارقة) ومصر/ القاهرة.. لذا تتنقل الرواية بين اللهجتين الخليجية والمصرية. ويمكن القول إن اقتحام شمسة للقاهرة بدا جريئاً وقادراً على نبش الكثير من تفاصيل الحياة المصرية، والشخصية المصرية، وهو اقتحام ناجم عن معرفة معمقة ووثيقة.

في القاهرة تتحرك «شمسة» بين بيت والديها والجامعة حيث تدرس وتقدم البحوث، ومع نهاية الرواية تكون قد «بدأت تحرير البحث الذي أشتغل عليه حول الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر عند المعتزلة»، وهو أمر له دلالته في نسيج الرواية، وتكون أيضاً «بدأت بكتابة بضع فقرات حول ثورة ظفار»، وفي الوقت نفسه «بدأت الكتابة حول القواسم: هم قوة بحرية لها أكثر من أسطول بحريّ، أسماهم المستعمرون القراصنة» (الرواية، ص ٢٢٦). وليس بلا دلالة أن تتخذ «شمسة» من «غرفة السطح»، التي كانت خاصة بريحانة، غرفة خاصة لكتابتها. وهذا يكشف جانباً من طبيعة علاقتها بريحانة كما سنرى. وفي بيت والديها نفسه تتنقل شمسة بين غرفة السطح هذه وغرفة جدتها مريم، وبين القسم الذي تجتمع فيه

العائلة، من تبقى من العائلة في هذا البيت.

نحن إذاً أمام عالم شديد التشظّي والانقسام على نفسه وعلى من حوله. عالم «شمسة» (البطلة والراوية في آن واحد، وهو يشبه إلى حد بعيد عالم ميسون نفسها)، وعالم ريحانة، العبدة التي تكتب «شمسة» سيرتها كما تقول «أريد أن أكتب سيرة عبدة من خلال العالم القديم منذ الستينات إلى الآن» (ص ١٥٩). و«الآن» في الرواية هو زمن السرد، وهو بدايات القرن الجديد، حيث تقول إحدى شخصيات الرواية «حتمية التغيير تفرض نفسها، في القرن الماضي كان التوسع الاستعماري والتحرر منه..»، فنحن في مطلع القرن الحادي والعشرين، وزمن العولمة التي قرأت «شمسة» عنها أنها «فقدان الكائن لاتجاهه والمجتمع لانتظامه، والاقتصاد لنظامه، بل هي فقدان الشأن السياسي لصدارته وأولويته من جراء الشبكات الإلكترونية التي جعلت علاقة البشر تتغير» (ص ١٦٠). ولا ندري إن كانت «شمسة» قرأت هذا الرأي حقاً، لكننا نرجح أنه رأيها، ورأي المؤلفة من خلفها!

على صعيد الشخصيات، تنشغل الرواية بشخصيتين أساسيتين هما «ريحانة» و«شمسة»، وعدد غير قليل من الشخصيات الثانوية أو «المساندة» لكل من هاتين الشخصيتين. ففي محور شخصية «شمسة» نجد صورة باهتة للأب المخلوع من حكمه، وحضوراً للأم الصابرة، ودوراً للجدة «مريم» التي «لا يذاع لها سرّ»، لكنها ذات شخصية قوية تحاول «البطلة» (شمسة) أن تستمد منها شيئاً من قوتها. لكن الحضور الأبرز هو لصديق «هادف» ولصديقه «طه»، وهما زميلاها في الجامعة. وفي محور العبدة «ريحانة» ثمة شخصيات أساسية هي: الزوج (اسمه حبيب!) والأبناء (محراك وناصر، وحليمة التي ستنجبها بعد عودتها إلى الإمارات).

نأخذ شخصية «ريحانة» بوصفها شخصية ذات أبعاد واقعية وأخرى رمزية، من جهة، وبوصفها المرآة الرئيسة التي ترى «شمسة» نفسَها فيها. كما سننظر في علاقة ريحانة مع كل من حولها من أفراد الأسرة، ومع المجتمع المصري المحيط. على المستوى الواقعي تعيش ريحانة في كنف العائلة الحاكمة التي اشترتها مع أهلها ومجموعة من العبيد منذ زمن طويل. وعلى المستوى الرمزي تعيش هاجس حريتها عبر تمردها على المواضعات الاجتماعية، وعبر تفكير «شمسة» الدائم فيها ومقارنة نفسها بها ورسم الفارق الواضح بينهما.

تبدأ الرواية من لحظة خروج الأسرة الحاكمة لاجئين إلى القاهرة، بانقلاب من أحد أفراد قبيلة القواسم، ورحيل ريحانة معهم، وتركها زوجها (حبيب)، وفي القاهرة تعيش ريحانة في أزمة نفسية لفراق الزوج، تعاقر الخمر والمخدرات، وفجأة تعود إلى الإمارات، حيث تنتقل لتخدم أسرة من أقارب الحاكم.

هذه الانتقالة تمثل لريحانة نقلة على غير صعيد، فهي تنتقل من خدمة الأسرة المخلوعة من الحكم لخدمة أسرة أخرى، لكنها تعود إلى زوجها (حبيب) وتثبت قوتها حين تجبره على ترك زوجته التي تزوجها حين تركته ريحانة. والنقلة الأساسية في حياة ريحانة هي حصولها على «صك انعتاقها»، فإضافة إلى أنها تغدو حرة، فهي تحصل لزوجها على وظيفة في الجيش الموحد الذي تم إنشاؤه في العاصمة بعد ظهور الدولة وخروج الإنجليز، حيث «ظهر النفط وألغيت العبودية فتنفست ريحانة الصعداء».

لكن ريحانة لن تكتفي بحريتها، بل ستنتقم من زمن عبوديتها، فوظيفة حبيب تمنحهم ملكية بيت، وفجأة تقرر الدولة إعادة بناء الحي، فيرتفع ثمن بيت ريحانة، وبسعره تتحول حياتها وحياة زوجها جذرياً «انقلبت الدنيا وصرنا نحن السادة..» تقول. فقد اشترت سيارة فخمة، وشغّلت عدداً من الخدم في بيتها/ قصرها، لكنها لم تنعم بالسعادة المثلى، فهي لم تكف عن إدمانها المدمّر، الذي سيؤدي في النتيجة إلى اختفائها، دون أن يعلم أحد مصيرها، فالبعض يعتقد أنها «أصبحت مثل أمها مهيرة الخبلة، تركض في الطرقات حاملة طبلة عبارة عن علبة صفيح.. تدق عليها.. ثم تذهب إلى المدينة تعطيها النسوة بعض فتات ويركض الأطفال وراءها يغنّون مهيرة الخبلة..»

(ص١٩٨). فهل هذا مصير العبد حين يتحرر ويحاول تقليد السادة؟ هل هذا جزء من خطاب الرواية؟

من خلال العلاقة بين «شمسة» و«ريحانة» نشعر بالتعاطف الكبير من الأولى تجاه الثانية. ليس مجرد تعاطف، إنه أقرب إلى أن يكون رؤية للذات في مرآة الآخر. وبعيداً عن علاقة العبدة/ ريحانة بالسيدة/ شمسة، ترى السيدة المتنازلة عن السيادة طوعاً أن ريحانة «لم تكن عبدة بالنسبة لي بل جزءاً من حياتي رافقني عبر تجاربي الأولى» (ص ١١٩). فهي تتحدث عما يمكن تسميته بـ «زمن التكوين»، الزمن الذي تشكلت فيه شخصية شمسة وهويتها. ولذا لن نستغرب وجود عناصر مشتركة بينهما، رغم وجود فوارق كثيرة، فكل منهما «تبحث دوماً عن مستحيل لا يتحقق»، كما تردد شمسة عن ريحانة، لكنها تقصد نفسها أيضاً.

وكثيراً ما تتساءل شمسة عن معنى كونها حرّة سيدة، ولا تملك ما تملكه العبدة من حرية الاختيار. فحين أحبت ريحانة (حبيب) جاءت إلى عمتها (سيدتها) وأشارت إليه «أنا أحبه وأريد الزواج منه، فزوجوها». أما شمسة، فهي لا تملك زحرية الاختيار.. هم يختارون ليس تقول بمرارة وتضيف بمرارة أشد «قالوا: زوّجناك لابن عمك.. أنت منذورة له/ قلت: في هذا العصر ومنذورة؟». حتى حين تذهب إلى «هادف» الذي اختارته لعلاقة حب «سرية»، فهي لا تجد ذاتها في هذه العلاقة، بل ترى نفسها كما يريدها هادف. فهو كما تتم صورته الأخيرة في الرواية «يتعامل كمعلم، كأب، كرجل.. يستمع إليّ، ينصحني..» (ص ٢٢٥).

وبالوقوف على شخصية «شمسة»، نجدها (وهي الراوية) تقول عن ريحانة، وهي تصف شخصية ابنها محراك إن «محراك مثل ريحانة. تعترض على أشياء كثيرة وترضى بالقهر في مقابل الحبس». والحقيقة هي أن هذا الوصف الذي ينطبق على «شمسة» أكثر مما ينطبق على ريحانة، ربما كان من النقاط المشتركة بينهما. فشمسة وريحانة، ورغم أن الأولى «أميرة» والثانية «عبدة»، هما في اعتقادي وجهان لعملة إنسانية واحدة، فهما تمثلان العبودية والحرية في ظاهرهما وباطنهما. ويبدو أن الكاتبة رسمت الشخصيتين لتقول هواجس الحرية أساساً.

ففي حين أن «العبدة المملوكة» حرة من الداخل، تعيش حياة العبودية وتحلم بالتحرر وتسعى إليه حتى يتحقق لها، فإن «الأميرة» تعيش العبودية في داخلها، في أعماقها، خصوصاً في علاقتها مع «هادف»، هذه العلاقة التي تنشئها الكاتبة لتقول من خلالها مجموعة من المقولات الأساسية حول الحب والحرية والتحرر الاجتماعي، وحول وعي المثقف العربي لمجموعة من المفاهيم والسلوكيات (ممارسة المفاهيم)، والمسافة بين الوعي والممارسة، من جهة، ولتنبش أعماق هذه «الأميرة» المستعبدة، من جهة ثانية، لذا فهي تستعير لهذه العلاقة الأبيات التي اشتهرت على أنها للشاعر ابن الفارض.. ومنها:

يا من هواه أعزّه وأذلّني
كيف الوصول إلى وصالك دلّني

وفي مقطع من مقاطع الرواية، تصل «شمسة» إلى قناعة بأن هذه العلاقة مع «هادف» تنطوي على شكل من العبودية «كان هادف يشلّ تفكيري، لا أستطيع التفكير إلا به، ولا أرى إلاّ من خلال عينيه، لا أستطيع التحرك إلاّ بمنطقه هو. حياتي جزء من حياته، يبدأ يومي حين أراه وينتهي حين أودّعه وأذهب إلى البيت. ما يحدث في البيت بدونه خارج عن روحي(...) عكس حياته التي تبدأ صباحاً حين أجيء إليه، فيبدأ يومه، وحين أودّعه تبدأ حياته الثانية: السياسة والأصدقاء، الشوارع والعالم كله».

في هذا السياق يجدر القول إن هذه المقاربة للعلاقة بين الرجل والمرأة، لا علاقة لها بالطرح النسويّ الإيديولوجي، فهي وإن انطلقت من وعي عميق بالعلاقة التاريخية، وبثنائية ذكورة/ أنوثة، إلا أن هذا المنطلق يتوارى خلف تجربة معيوشة، ولا علاقة لكلام النظريات به، كما لا علاقة له برغبات مسبقة ومفاهيم محددة سلفاً. فالتجربة الحياتية هي التي تقود هذه العلاقة، وهي التي تقود الكتابة أيضاً.

ومحاكمة الرجل ليست هدفاً في ذاتها، بل هي جزء من محاكمات شاملة، سياسية واجتماعية وثقافية، محاكمة لمنظومة مجتمعية!

فالأميرة «شمسة»، تسعى بكل طاقتها، لتتحرر من الخضوع للعلاقة مع «هادف»، لا بالتخلص منها، أو بالانفصال عن الرجل، فهي تحتاج العلاقة معه، لكن عبر الاقتراب من «طه» الذي يبدو صاحب مقولات وممارسات أكثر تحرراً من «هادف». ولعل النتيجة العملية التي تقود إليها علاقة «شمسة» مع «طه»، هي ما قالته الرواية عبر مشهد نرى فيه شمسة وهادف وطه على النيل، حيث يمسك طه المفتاح الذي تحتفظ به شمسة، المفتاح الذي كان لسجن القلعة في أيام حكم والدها، ويلقيه في النيل. وما يعنيه ذلك هو تخلص شمسة من رمز من رموز الحكم ظلت تحتفظ به منذ قدومها وعائلتها لاجئين إلى القاهرة.

وهنا نعود لنذكر أن من جلب المفتاح هي «ريحانة»، لكن من احتفظ به هي «شمسة». لقد سرقته ريحانة بهدف فتح السجن وإطلاق المساجين، لكن الظرف لم يساعدها فظل المفتاح معها، وهي سلّمته لشمسة، وحين رآه طه معها، قال إن المفروض أن يرمى هذا المفتاح في مياه النيل، قرباناً «علشان تتحرري من سجن». بينما كانت هي ترى فيه، كما تقول «دليل خروجي».. إن حاجتها إلى دليل، أيّ دليل خروجها وسقوط حكم والدها، حتى لو كان مفتاح السجن، هي مسألة عاطفية لا علاقة لها بالعقل. ذلك لأنها، كما تردد هي نفسها، امرأة ضعيفة وعاطفتها رخوة، لذا تتمسك بالقشور. وليس تخلص «شمسة» من المفتاح، وإن كان دون إرادتها، سوى خطوة على طريق تحررها من ماضيها وضعفها. وهذا هدف من أهداف الكتابة، كتابة الرواية تحديداً، كما قلت من قبل.

وهنا أتوقف عند الهدف الآخر، التوثيقي/ التأريخي، الذي يأتي متضمَّناً في الهدف الأول، ومصوغاً في سياق الرواية على نحو مبرر فنياً في كثير من الأحيان، ومقحماً في أحيان أخرى، لكنه في الأحوال كلها يفيد الرؤية الكلية للرواية، هذه الرؤية التي ترتكز في الأساس على مقولة الحرية وهاجسها، والحرية هنا للجميع، للعبيد المملوكين الذين يجري شراؤهم عبر تاريخ طويل، وللمرأة وللإنسان عموماً.

وعلى الصعيد السياسيّ، تأخذنا الرواية لنرى عن كثب صراعات الحكم في «الشارقة» خصوصاً، وفي دولة الإمارات عموماً، ودور الإنجليز فيها، قبل نشوء الدولة وبعد نشوئها. ففي العام ١٩٧٠، مع ظهور الدولة ورحيل القائد جمال عبد الناصر، يعود والد شمسة (الحاكم الذي خلعوه في الستينات) مع بعض رجاله «لترتيب انقلاب صغير على الحاكم، ظنّ أن خروج الإنجليز سيعبّد له طريق العودة، أليسوا هم من طرده من إمارته بسبب اختلافه معهم؟». والإنجليز هم من نصّب الحكام الجدد قبل رحيلهم، وقد اختاروا حكاماً من أولاد عمومة الحكام المخلوعين «حتى لا تصبح مسألة شرعية الحكم مثار صراع كبير»، ولهذا فشل انقلاب والدها، فقد قتل الحاكم لكنه لم يستعد الحكم، إذ جاء حاكم آخر سواه.

وهناك جانب آخر تهتم به الرواية، من بين جوانب كثيرة، هو ظهور الأصوليين في الخليج، وذلك من خلال شخصية «ناصر» أو «نصور» ابن ريحانة. فهو يتعرض لضياع وتقلبات وتغييرات، ويشعر بأنه منبوذ حتى من أخيه «محراك»، ما يدفع به إلى المسجد والشيوخ، ثم إلى أفغانستان حيث يصاب ويعود إلى زوجته وأولاده. ومن خلاله تقدم الرواية شخصية إنسان قلق ضعيف وشديد الهشاشة، وتطرح من خلاله أيضاً أسئلة عن الحرية والعبودية، وأسئلة عن الجهاد ضد الكفر والإلحاد.

ثمة الكثير مما تعرضه الرواية، ولا تستطيع دراسة واحدة متابعته بالتدقيق والاهتمام اللازمين، لكنني أختم بالقول إنها رواية أولى للكاتبة الشاعرة والفنانة، لكنها تمتلك أدوات السرد ولغته وتقنياته وبساطته أيضاً، وهي رواية توحي بأن لدى ميسون الكثير لتقوله روائياً، بعد أن قالت الكثير شعراً وتشكيلاً.■

منيرة الفاضل..

أسر السرد وأناقة اللغة

سمير أحمد شريف *

تجتذبك الأناقة في مجموعة «للصوت لهشاشة الصدى» بدءاً ببذاخة الغلاف بخلفية صقيلة لامعة تتوزع عليها خطوط تتوازى مع مجمل الفضاء اللوني وتتداخل مع مفردات اللوحة التي تلقي بإيحاءاتها على الإيقاع المتساوق مع منظومة وهج اللوحة العام عبر ظلال الأشخاص الذين لا تبين ملامحهم.

بخشوع نقف أمام تقديم يسلمنا مفاتيح متواليات قصصية توزع على بؤر متناثرة يجمعها خيط واحد: «..ها نحن ندشن صقيل الورق / فتات الموحش من خواء الخلوة» دون أن نمر على المفردات مرور العابرين، نتوقف أمام فتات، موحش،خواء،خلوة :مفردات تضيء معنى التشظي بكل انعكاساته على الروح والجسد، يقيم عليه النص معماره مهما اختلفت زوايا الالتقاط.

في معترك النصوص، يلفحنا نفس ملحمي وشهوة للسرد وجمل طويلة تتسع لفضاءات الرواية، برصد تفاصيل تغرف من ذكريات طفولة لا ينضب معين اعتكارها، ورصد لإيقاع زمن نفسي وميكانيكي على جوارح طفولة بائسة .... تباعا تدور عقارب الساعة ..تباعا ينسل النور من ثقب الباب...

هذا الرجوع لفضاء الطفولة، ليس غير هروب إلى لذائذ اختزلتها الذاكرة هربًا من واقع ضاغط ،الى ماض شكّل في تفاصيله حلماً، ظل يفرد أجنحته على الروح التي تصدّعت وتبعثر نثارها.

يرتكز فضاء النص على شخصيات لا ينهض بغيرها :الجدة / الخالة/ كأنما هما الملاذ الذي تفزع إليه الطفولة .

بمفردة متأنقة، وتوظيف متقن، تقودنا آذان الطفولة لالتقاط هسيس اللذة وشبق من يتذاكرن ما يدور وراء السجف عندما تتناثر أسرار الليل.

هل باحت الساردة كفاية عن أخواتها؟وهل التقطت سطرا من سفر آلام المرأة...كل هذه الوحدة البائسة في الليالي القصية لنساء تكتظ بهن البيوت الصامتة في جزيرتنا الصغيرة، نمسح على أهدابهن حين يعلو النشيج وتتعب إحداهن من الانتظار، نتربع خفية بين الزمن الذاهب والشوق الذي يعتمل في صدورهن، لئلا يشعرن بفجوة ما يسرق من وعود ولهفة، فيما الوخز يتكاثر حتى يعيدنا...لنلحظ هذا التراسل الأخاذ بين ضمير النحن والهُم باندغام شفيف آسر ، ونرد على من قال أن الأدب ليس وثيقة أنثروبولوجية للواقع.

لندقق في نص يخفي أكثر مما يقول ويلمّح أكثر مما يصّرح... وحدة قاتلة بائسة تحياها مطلق الأنثى، على اختلاف المستويات والبيئات، وبيوت صامتة خلت من التفاهم، يمارس فيها الإقصاء صمتاً وإهمالاً وعدم انسجام وتوافق في الرؤى والمستويات والأمنيات،وثم بكاء يصل حد النهنهة على حاضر بائس ضائع وانتظار ممض يحرق العمر ولا يأتي بالأمل.

متتاليات قصصية يتكثف فيها حضور الجدة حد التساؤل :لماذا يغيب الأب والأم والأهل؟ ولماذا تنزاح من ذكريات الطفولة هذه الأسماء وتبقى الجدة؟

متتاليات يغيب عنها الحدث المتنامي حكائياً وتنفتح على إنثيالات تجترحها الذاكرة، يعجنها وجد وحسرة على سحر تطارده حرقة الأمنيات.

يلفت غياب «الأنا» الساردة وحضور السارد «النحن»، مغمسة بدهشة الطفولة أمام الآخر،مع ما

* كماتب من الأردن.

يميز الدهشة من لذعة الفقد المرتبط بأسئلة جارحة ..أليس الموت مؤامرة كبرى!! كيف لي أن أستريح؟

نقف عل وجع المرأة، وحكاية الجسد المرهون لتموّج الريح والجلوس الذي تحيك به الأنثى تفاصيل يقينها عبر لفح ذاكرة تطل كالجذل الذي لا فرح بعده... وجع الأنثى التي تقطر أسى ولذة وتجرّحها لهفة الظمأ، بعد أن وهن منها الجسد وغادرتها الليالي دون أن تبارحها الأمنيات، بترميم فجوات ذاكرة تضج بالحنين... حكاية الرحيل النفسي والجسدي، تحكيها ساردة يختلط عليها الحال وتنشدُ أسيرة للحظة لذة هاربة، تنثال عليها من ذكريات وأمنيات تتمنى تحققها.

يلتبس النص، فلا يُمسك بخيوط التداخل بين ما هو مُتذكر ومتخيل ومتمنى ...هي كما صورة المخلوق المستلقي في عبث النوم، تاركا أعضاءه لأسر الظلمة الخافتة، أتسلل إليه لأستنشق عبير نَفَسه من أجل أن يصبح عبيره نَفَسي.

الفراغ، الوحدة،الصدى، الهشاشة: ثيمات يرشح بها النص ومعابر تمنحنا دفء الدخول لكوى ذاكرة، نتوه في أنفاق مخيلتها....

انه الفقد.. هو لن يعود.. كل رحيل هو رحيلك... لسع العزلة..

نفيق من رحلة الحلم على هشاشة الحاضر بعد تطواف في طرقات الرغبة الى آلة الحياكة، نلتذ ببقايا حلم هارب:

أسند رأسي إلى استدارة الآلة، متوهجاً بحضور الآخر وبشفافية الأسر، تنطفئ الصور وتلامس الوجه الذي غاب في التذكر، نسمة مفعمة وادعة .... يا الهي كل هذا الحنوّ؟

هل ينجح النص عبر هذه التداعيات أن يصلح عطب الواقع، وترهل الجسد، وانكفاء الروح؟ هل نعوّض بالذكرى لهفة الاحتواء ونرمم انكسارات الروح، ونتخلى عن نكهة الرحيل؟

يتقاطع الزمان والمكان في نصوص «الفاضل» ويطغى عليها إيقاع الزمن النفسي بما يسببه من إقصاء، منصهرة في شرطها الفكري الذي يمارس سطوته ويضطرنا للهروب بحثاً عن حلم مستحيل، يوقظ فينا جوهر الأشياء.

نصوص مفتوحة، رافضة، متجاوزة للسائد، توغل في الجوهر الفلسفي وتحملنا إلى منطق اللايقين، تخرجنا من طمأنينتنا الغبية، توحّدنا بفضاءاتها، في علاقة تبادلية لإنتاج معان جديدة، بما تحمل من استبطان الحنين للطفولة، بتناسل عذب موجع، انطلاقاً من فهمنا لمعنى التذوق الفني، وإدراكنا لعلاقة المتلقي بالمثير، وصولاً لحالة «النحن» عبر تواشجات التوحد بالآخر.

حركات محمومة لاهثة تلهفاً لوعد أو قطرة ندى بدون جدوى، سوى اجتراح مجرات الوهم، تائهة بين موجات متلاطمة من الأحاسيس التي توقفَ زمنها أمام لحظة غائرة في ضمير الطفولة وأمنيات اليافعين الذين يحيط بهم حاضر قاتل .

على عجلة الماضي تدور طاحونة الذاكرة، تتفتح زهرات القلب، تحاول إيقاف دبيب الزمن عند لحظة في العمر، مختزنة بعض أمل، وبعض فرح، وبعض بوح وبعض إطلالة، على سكين انتظار يخترق لحم الروح،يمعن تقطيعاً في أوصال مجتمع /أسرة / روابط / قيم /علاقات / آهات حبيسة وأمنيات معطلة .

شخصية مشظاة، تخلت عن كل شيء غير حلمها، معرّية ما يقف أمام التوق لتحقيق الذات.

الأمكنة مغلقة دائماً حول المرأة في نصوص «الفاضل» وثمة الكثير الذي يمكن قوله، فهل تعرف المرأة حقا ما تريد البوح به؟ هل أدركت بعد مشوارها الطويل، أن المشي هو الذي يصنع الطريق، وأنها بعد رحلتها الطويلة، لم تتقن المشي فتاهت بها؟

هي الثرثرة من أجل كسر ضجيج الصمت، ومحاولة للمة الشتات وحطام المرايا... حين تتكاثر الوجوه، ونبحث فيها عن وجه واحد فقط، ونصحو على حقيقة اللاطريق، فنؤمن عندئذ بمقولة طالما تشككنا في صحتها من أن الأدب وسيلة لتحقيق رغبات أحبطها الواقع.

نصوص «منيرة الفاضل» تعكس أسطورتها الخاصة وتستنهض جوانب مخفية في سيرة المدن والناس والمرأة، تغوص عميقا في دواخل شخوصها بجرأة الاختلاف عن الآخر، وبصمة خاصة لا تدل إلا عليها.■

الجنوب أفريقي جون ماكسويل كويتزي الفائز بجائزة نوبل للعام ٢٠٠٣

قضية «التمييز» العنصري كما طرحتها رواية «عار»

عبده وازن *

تحتل قضية «التمييز» العنصري (الأبارتيد) معظم أعمال الروائي الجنوب أفريقي جون ماكسويل كويتزي الذي فاز بجائزة نوبل للآداب للعام ٢٠٠٣. ومنذ روايته «في قلب البلاد» التي صدرت قبل نحو سبع وعشرين سنة سعى كويتزي إلى تأسيس رواية «ما بعد الاستعمار» (أو ما بعد الكولونيالية) متخطياً الإرث الروائي الضخم الذي صنع ما يُسمى «أدب المستعمرات» وقد تجلى في أعمال روائيين كبار في العالم وفي مقدمهم جوزف كونراد وغراهام غرين وفورستر ونايبول وسواهم... ولعل ما ساعده في ترسيخ رؤيته الجديدة إلى قضية «التمييز» العنصري انتماؤه إلى بلد ظل حتى السنوات الأخيرة موئلاً خصباً للصراع السياسي والثقافي والاثني بين البيض والسود أو بين هويتين وثقافتين وربما بين حضارتين قائمتين على أرض واحدة. وعلى رغم أن كويتزي ينتمي إلى الأقلية البيضاء التي حكمت طويلاً جنوب أفريقية وفرضت سياسة «التمييز» العنصري، فهو لم ينحز في أعماله الروائية إلى «السلطة البيضاء» ولا إلى «النموذج الأسود» بل كان إلى جانب الضحية أياً كانت وإلى جانب المظلومين والمضطهدين والبائسين، غير أن أدب كويتزي لن يقع في شباك الأدب الإنساني أو «التبشيري» ولا في مزالق الأدب الجدلي أو الديالكتيكي الذي يملك تصوراً مسبقاً عن العالم، بل إن أدبه سيكون أشبه بـ«المغامرة» المفتوحة التي لا غاية لها سوى الإنسان في أحواله المختلفة، قدرياً واجتماعياً وفردياً. وإن كان عالم كويتزي الروائي يصخب بالأشخاص البيض وبقضاياهم وهمومهم فهو يحفل أيضاً بالأشخاص السود الذين يكمّلون «مواطنيهم» البيض ويملكون همومهم الخاصة وقضاياهم. فالرواية التي شاءها كويتزي مرآة مزدوجة لا تكتمل فعلاً إلا عبر وجهيها اللذين هما وجها جنوب أفريقية: الأبيض والأسود.

شكلت قضية «التمييز» العنصري إذاً الأفق الرئيس للكتابة الروائية لدى كويتزي وحافزاً من حوافزها الأولى، وقد تجلّت في روايات عدة تتوزع عبر مراحل زمنية مختلفة. الرواية الأولى التي استهل بها الكاتب معالجة هذه القضية في طريقة مباشرة هي رواية «في قلب البلاد» وصدرت عام ١٩٦٧. أحداثها تدور في مزرعة معزولة في أحد أرياف جنوب أفريقية وشخصياتها الرئيسة أربع: ما عدا ابنة صاحب المزرعة، الوالد القاسي والمتسلط، هندريك الخادم الأسود أو «البطل المضاد» وأنّا زوجة هندريك. يخيم على الرواية جو من العلاقات المتوترة التي تنتهي بالعنف والذل. وإذ يسعى السيد الأبيض المتسلط إلى

* أديب وكاتب من لبنان، رئيس القسم الثقافي بجريدة الحياة.

إغواء زوجة خادمه الأسود تنتقم منه ابنته التي تكرهه أيما كره عبر التقرب من الخادم الأسود. هكذا تنقلب المعادلة: السيد الأبيض الذي يحاول استغلال زوجة خادمه الأسود توقعه ابنته في الخزي إذ تقدم نفسها إلى الخادم الأسود كما لو كان سيدها.

الرواية الثانية التي تدور في جو التمييز العنصري أيضاً هي «حياة مايكل ك. وزمنه» وقد صدرت عام ١٩٨٣ وحازت جائزة بوكر الانكليزية الشهيرة، في هذه الرواية يلوح طيف كافكا والأثر الذي تركه في أدب كويتزي. ويكفي أن يذكّر اسم «مايكل ك» باسم «جوزف ك» بطل رواية كافكا الشهيرة «المحاكمة» حتى وإن كان البطل (مايكل) هنا مجرّد بستاني أسود يحقق حلمه في الهرب من مدينة «كاب تاون» التي تمزقها الحرب الأهلية إلى إحدى القرى النائية ليعمل في الزراعة ويحيا حياة فطرية ملؤها الحرية والهناء إلا انه سيقع أسير السلطة ويقاد في غرفة تحقيق إلى غرفة تعذيب حتى يزج به أخيراً في مخيم العمال السود.

وتتطرق رواية «عصر الحديد» ١٩٩٣ إلى القضية نفسها، كذلك عبر شخصية نسائية تدعى اليزابيث وهي تترك رسالة إلى ابنتها قبل وفاتها تحت وطأة مرض السرطان. تسرد اليزابيث في رسالتها الطويلة قصة نضالها، هي المرأة البيضاء، ضد نظام «التمييز» العنصري، وتروي بعض التفاصيل التاريخية كالتظاهرات والمجازر وأعمال القتل «الإفرادي» والسجن والتعذيب والاضطهاد.

هذه الروايات وسواها أيضاً استطاعت أن تفضح نظام «التمييز» العنصري، الذي كان قائماً، متحدية خطاب السلطة (البيضاء) وآليته القمعية والأساليب الخبيثة التي اعتمدتها لإرساء نفوذها العنصري. وكان كويتزي جريئاً جداً في التصدي لهذه القضية وما نجم عنها من شجون ومآس، في ظل الحكم العنصري نفسه. غير أن المفاجأة تمثلت في روايته «عار» التي كتبها عام ١٩٩١ بعد زوال النظام العنصري في جنوب افريقيا، وفي فترة حكم مانديلا، وهي تدور أيضاً حول التمييز العنصري والمآسي التي تسبب بها وكأن كويتزي يعتقد أن الغاء «العنصرية» من نص القانون لا يضمن الغاءها من النفوس ومن الوجدان والذاكرة الشعبية. وجلبت رواية «عار» لصاحبها كويتزي جائزة بوكر للمرة الثانية، وكان هذا الفوز حدثاً كبيراً في تاريخ الجائزة العريقة.

ليست رواية «عار» رواية تقليدية حتى وإن بدت حافلة ببعض المغامرات الفردية والجماعية. انها رواية «مركبة» أو لنقل «مبنية» في ذكاء شديد ووعي تقني عال ورمزية عميقة. انها رواية واقعية وتاريخية في الحين نفسه، فانتازية وميتافيزيقية، وقائعية وكابوسية، عبثية ومأسوية. وقد حاول المؤلف أن يتماهى بعض التماهي في شخصية بطله الذي يدعى ديفيد لوري، وقد شاءه في الثانية والخمسين (كان كويتزي في التاسعة والخمسين عندما أصدر الرواية) وأستاذاً جامعياً (مثله هو الذي يدرّس الأدب في جامعة كاب). لكن سلوك الشخصية - البطل سيختلف طبعاً عن سلوك المؤلف حتى وإن جعله كاتباً (ولكن ليس روائياً) وتحديداً كاتباً مغموراً لم يستطع أن ينجز أعمالاً مهمة أو رائجة، فظلت كتبه الثلاثة التي وضعها بالإنكليزية شبه مجهولة، وهي في معظمها تنتمي إلى النقد الأدبي، ومنها كتاب عن شاعره الأثير وردزورث، الشاعر البريطاني الرومانطيقي الشهير. على أن البطل كما سيظهر لاحقاً خلال الرواية، يحاول كتابة نص أوبرالي مستوحى من سيرة الشاعر الرومانطيقي أيضاً اللورد بايرون، وتنتهي الرواية ولا ينتهي البطل - الكاتب من كتابة ذلك النص. ولعل الصفحات التي تتداخل فيها مقاطع من النص المسرحي المتعلق بالشاعر بايرون في بعض مقاطع الرواية هي من الصفحات الجميلة بل الباهرة وخصوصاً عندما يجري الكلام على علاقة الحب التي قامت بين بايرون وتيريزا في ايطاليا. وقد نجح الروائي كويتزي في لعبة «المونتاج» السردي هذه وعرف كيف يحوّل اللورد بايرون إلى شخصية روائية تنهض على هامش الرواية نفسها، من دون أن يعمد إلى كتابة رواية داخل الرواية.

وكان الانتقال من جو جنوب افريقيا إلى جو الحب الرومانطيقي بارعاً على مستوى الحبك السردي والبناء الروائي.

وإذا كانت الرواية تدور حول قضية «التمييز»العنصري فهي تدور أيضاً حول حياة هذا الأستاذ الجامعي والناقد المأخوذ بالشعر الرومانطيقي الانكليزي (وليس الفرنسي أو الألماني) الذي يدرّسه في المعهد الجامعي في مدينة كاب (الجامعة التقنية). ويحتل هذا الأستاذ الجامعي نصف الرواية تقريباً بدءاً من مطلعها وكأن قصته هي الصيغة الفردية لـ «التمييز» العنصري، وستقابلها الصيغة الجماعية التي ستظهر لاحقاً في المزرعة التي تقع بعيداً من العاصمة الجنوب أفريقية. كأن المؤلف شاء أن يقول ان التمييز العنصري قد يقع بين الأفراد، بين العشيق الأبيض (الأستاذ نفسه) وعشيقته السوداء (المومس التي يلجأ اليها بعد طلاقه للمرة الثانية)، بين الحبيب الأبيض (الأستاذ نفسه أيضاً) والحبيبة البيضاء (تلميذته ميلاني)، بين الرجل الأبيض وجماعته... على أن يكون الرجل الأبيض هو ضحية مرة تلو الأخرى. وهذا ما حصل للأستاذ الجامعي عندما فشل في علاقته مع المومس السوداء التي كاديحبها والتي كان يعاملها معاملة محترمة وعاطفية وكأنها فعلاً المرأة التي يلجأ إليها ليسرّ إليها بهمومه كافة. لكن خيبته الأولى تتجلى عندما ترفض المومس أن تواصل العلاقة معه وتطلب منه ألا يكالمها هاتفياً. إنها حال «سوء التواصل» بين الرجل الذي يفترض به أن يمثل صورة المتسلّط والمرأة التي تمثل صورة الضحية، وقد رسّخته المرأة - الضحية وليس الرجل المتسلّط.

الخيبة الثانية التي ستواجه الأستاذ الجامعي ديفيد لوري تتمثل في علاقته بإحدى طالباته وتدعى ميلاني وهي تناهز العشرين من عمرها، أي أنها أصغر من ابنته لوسي التي تعيش منفصلة عنه وعن أمها في مزرعة تملكها في إحدى القرى النائية. لكن خيبة الحب سرعان ما ستتحول إلى ما يشبه «الفضيحة» أو ربما «العار» الذي سيلحق به كأستاذ جامعي والذي سيدفعه إلى تقديم استقالته من الجامعة. كان ديفيد لوري صادقاً في حبه لطالبته ولم يسع أبداً إلى استغلالها. بل هو سيبدو «ضحية» حبه لها وسيمنحها الكثير من الحنان ليحصل منها على القليل من الحنان الذي يحتاجه هو، الشخص الوحيد والمهزوم والمنكفئ والعبثي والضجران... لم يكن يستطيع أن يتصوّر نفسه يعيش من دون امرأة، رجل في حال دائمة من البحث عن الحب ولو كان الحب سراباً في أحيان. اللجنة الجامعية التي «حاكمته» لم تستوعب معنى أن يحب أستاذ طالبته حباً كبيراً بل مجنوناً ويمعن في تزوير «دفتر الحضور» مسجلاً اسمها فيما هي كانت تغيب عن الدروس. ودفعه حبه لها إلى تحمّل الإهانات من أحد أصدقائها الفتيان، وكذلك الشائعات التي كانت تروج في الجامعة. وجد ديفيد في ميلاني صورة الحبيبة التي يلتقي فيها وجها الحب المتناقضان: الحب المثالي والفتيّ الذي أعاد اليه هو المشرف على خريف العمر نضارة الشباب، والحب الحسي المتفجر عواطف ومشاعر حقيقية. هذا الحب لن يفارقه لحظة وسيظل يتذكر ميلاني حتى عندما يتخلى عن حياة الجامعة والمدينة ويقصد مزرعة ابنته ليقضي فيها أشهراً قبل أن يقرر العيش نهائياً في تلك القرية البعيدة ولكن منفصلاً عن ابنته وفي منزل مجاور لمزرعتها. كانت الصدمة العاطفية قاسية في حياته، بل هي دمرته وخصوصاً عندما اختارت ميلاني الابتعاد عنه وعدم المبالاة به وكأنه لم يكن في حسبانها سوى نزوة عابرة أو مجرد رجل عابر في حياتها المفعمة باللهو والعبث. وذات مرة يعود ديفيد إلى المدينة ويقصد أهل ميلاني ليعترف لهم بأنه لم يؤذها ولم «يتحرش» بها جنسياً كما أفادت محاكمته، وأن الحب هو الذي جمعه بها. في تلك الآونة كانت ميلاني تمثل في إحدى المسرحيات، ولم يكن عليه إلا أن ينسل إلى الصالة ليشاهدها تؤدي دورها ويفرح بها ويعزّي نفسه.

خيبة هذا الحب الذي وقع ديفيد ضحيته تدفعه

إلى العودة إلى ابنته وليس إلى زوجته الثانية التي طلّقها. والخيبة هذه جعلته هدفاً للكثير من الأقاويل والسخرية هو الأستاذ الجامعي. حتى زوجته الثانية نفسها سخرت منه. وكتبت عنه الصحافة متبنية مواقف بعض المؤسسات الأخلاقية التي تعنى بمثل هذه المسائل، ولاحقه الكثيرون من الصحافيين بغية «استنطاقه». وهنا يقول: «إننا نعيش عصراً من الطهرية. الحياة الخاصة للبعض هي مسألة الجميع... انهم يريدون مشهداً: ندم، حسرات، دموع، برنامج تلفزيوني...». ولعل في هذه الفضيحة ما يذكّر بفضيحة الرئيس الأميركي السابق بيل كلينتون التي تحولت مشهداً تلفزيونياً في مرحلة «ما بعد الحداثة».

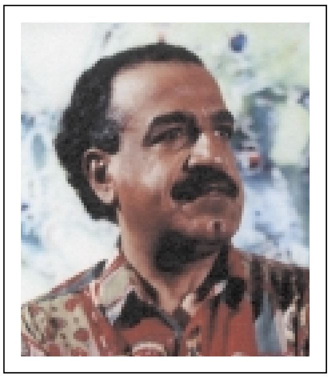
إلا أن انتقال ديفيد لوري إلى مزرعة ابنته هرباً من الجامعة والمدينة سيصالحه مع ابنته لوسي أو بالأحرى سيزيل «سوء الفهم» الذي طالما قام بينهما. لكن الفتاة ذات الخمسة والعشرين عاماً والتي انفصلت عن والدها ووالدتها المطلقين وصنعت «حياتها» بنفسها (مع إعانة مادية من والدها) لن تكون بمثابة الابنة، مثلما لن يكون ديفيد بمثابة الأب. العلاقة الأبوية أو البنوية انتهت بينهما منذ أن تم الانفصال. وحياتهما الآن ليست حياة عائلية مقدار ما هي حياة صديقين هما ابنة وأب. إلا ان الأبوة ستنهض في ديفيد من جديد عندما تتعرض المزرعة لاعتداء قام به ثلاثة من السود واغتصبوا لوسي وكادوا أن يقضون عليه. بل ان الأستاذ الجامعي لن يستعيد أبوته إلا عندما يعلم ان ابنته اصبحت حاملاً تبعاً لاغتصاب الثلاثة لها. كان الاعتداء على المزرعة وعلى الأب وابنته دليلاً واضحاً إلى أن الحقد التاريخي الذي نجم عن الحكم العنصري الذي عرفته دولة جنوب افريقيا لم ينته مع نهاية هذا الحكم. فالاضطهاد الذي عاشه السود طوال عقود ولّد في نفوس الكثيرين منه رغبة شديدة في الانتقام وقد حققت قلة منهم هذا الانتقام فيما أبقته الكثرة مجرد رغبة مقموعة أو كامنة.

أما ذروة الرواية فتتمثل في انقلاب «العار» إلى ما يمكن تسميته بـ«النقمة». فالفتاة لوسي التي أرهقتها صدمة الاغتصاب الوحشي وجعلتها شبه منعزلة وصامتة تقرر الاحتفاظ بالجنين وترفض فكرة الاجهاض التي ألح عليها والدها ولم يكن قبولها بالجنين إلا اعترافاً بحقه في الحياة وإن كان سيصبح ابن زنى أو ثمرة اغتصاب. كما انها ترفض فكرة الإجهاض رفضاً كلياً نظراً إلى ايمانها وروحانيتها الراقية. أما الأب الذي لم يستطع تقبّل الفكرة فهو سيجد نفسه منساقاً للعيش في تلك القرية بعد ان اكتشف فيها ملاذه الأخير وخصوصاً عقب المهانة التي تعرض لها في المدينة.

قد يكون جوهر رواية «عار» معارضاً لظاهرها الذي يشي به العنوان. فالعار الذي كان كثيراً ما نجم عن الاعتداءات المتبادلة بين السود والبيض والذي كاد يشكل إحدى سمات التاريخ المشترك بين هولاء البشر المتخاصمين والمتناقضين، تحوّل في الرواية إلى نوع من الموقف الإنساني المكتسب. فالمرأة البيضاء التي اغتصبت ونهبت مزرعتها وتعرّض والدها لمحاولة قتل استطاعت أن تغفر للمعتدين إثمهم وحافظت على الجنين الهجين الذي سيلتقي في عروقه الدم الأبيض والدم الأسود. ولن تكون «خلاسيته» إلا علامة على المصالحة الحقيقية الأعمق والأنجع من المصالحة التاريخية والسياسية والاجتماعية. انها المصالحة التي عقدت بالدم والأمل. بل إنها المصالحة التي ستثمر انساناً هو انسان أبيض وأسود في وقت واحد!

لم يكن من المستهجن أبداً أن يفوز كويتزي عن هذه الرواية مرة ثانية بجائزة «بووكر» البريطانية العريقة، فالرواية حدث أدبي أولاً نظراً إلى طرافتها وعمقها وجماليتها لغة وأسلوباً، وحدث سياسي ثانياً ولكن في المعنى الرمزي للسياسة، كونها تقدّم رؤية فريدة إلى الصراع بين السود والبيض، وإلى النهاية الانسانية التي يمكن أن يؤول اليها. ولعل الصراع هذا يمكن أن ينسحب على الكثير من الصراعات العرقية وغير العرقية، الاجتماعية والسياسية التي ما برح عالمنا يشهدها والتي لم يستطع زمن العولمة ان يضع نهاية لها!■





الفنان راشد العريفي : *

المدارس الغربية لم ترتق إلى الخطوط الجمالية الديلمونية

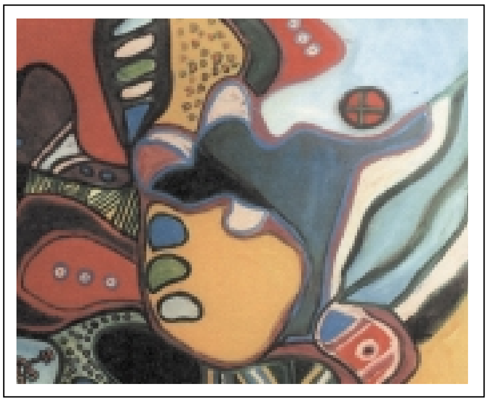
حاوره: عباس يوسف **

لزاماً ذكر أن الحركة التشكيلية في البحرين ارتبطت كغيرها من الصنوف الإبداعية الأخرى بروزاً وتطوراً وانتشاراً بالتعليم النظامي الذي بدأ باكراً، بالقياس الإقليمي للمنطقة رغم التأخر البيّن بموازاة دول عربية كثيرة، هذا إلى جانب المد الحضاري متمثلاً بحضارة ديلمون جعل من الحركة التشكيلية في البحرين أن تكون حاضرة بتميز بين شقيقاتها بدول الخليج العربية، إلا أنه رغم ذلك لم يعرف ممارسة الرسم الحقيقي إلا مع بدايات الخمسينات من القرن الماضي، فترة رصد فعلها - لا فترة غائبة ربما تكون ذاكرة شفاهية النقل، مقصور حضورها على الذاكرة، منذ المعرض الجماعي الأول الذي أقيم عام ١٩٥٦ بنادي العروبة وشارك فيه كل من: أحمد السني، عزيز زباري، حسين السني، جليل إبراهيم العريض وكريم العريض وبعدها توالت نبضات التأسيس حيث أسفرت عن عدة خطوات جريئة أخرى، منها معرض آخر عام ١٩٥٩ أطلق عليه معرض الربيع، وتلاه في العام ١٩٦٢ معرض الربيع الثاني الذي امتاز بمشاركة الكثير من الفنانين حسب كلام الفنان كريم العريض الذي عدّ هذه الفترة بداية أساس الحركة التشكيلية التي قام آنذاك روادها بخطوات تعد الأجرأ، آخذين على عاتقهم بناء وتأسيس مشهد بصري يكون له حضور في المجتمع، وممن تصدوا لهذا الفعل - المفقود حالياً- على سبيل المثال: كريم العريض، عبد الكريم البوسطة، راشد سوار، أسامة عبد الصالح، ناصر اليوسف، وراشد العريفي الذي تناول التراث كأترابه، وشغف بالمناظر الطبيعية التي كان لها وقعها الجميل ذات الوقت حيث غابات النخيل والسواحل والسفن الشراعية، إلاّ أنه هام بالأختام الديلمونية، وراح يبحث في خطوطها وجمالياتها باكراً... ومنذ المعرض الأول

---

* فنان تشكيلي من البحرين.

** فنان تشكيلي من البحرين/ الاستشاري الفني للمجلة.



الذي نظمته وزارة العمل عام ١٩٧٢ سجل حضور اهتمامه وعشقه وبحثه الذي تكلل بفوزه بجائزة المعرض الأولى عن لوحته المستوحاة من الفن الديلموني، هذا الهاجس المبكر منذ المرحلة الثانوية – حسب قوله – مازال مستمراً في الاشتغال عليه، فراح يؤسس متحفاً خاصاً به يحمل أسلوبه الفني الديلموني بمدينة المحرق عام ١٩٩٥.

إنه فنان نشيط على أكثر من صعيد، الاجتماعي والثقافي والتراثي، ألف عددا من الكتب منها: فنون بحرينية ١٩٧٠، العمارة البحرينية ١٩٨٧، وشارك في الكثير من المعارض والمنتديات الفنية الداخلية والخارجية، وأقام العديد من المعارض الفردية، ونال جوائز عدة.

ومضة البدء

الفن التشكيلي لو نظرنا إليه من باب التأسيس – الحركة التشكيلية في البحرين – يوجب علينا النظر إلى الشذرات الأولى، بداية التأسيس الحركة من الناحية التنظيمية، مجموعة من الفنانين اجتمعوا وقرروا أن تكون لهم مؤسسة ثقافية تهتم بالفن، أسرة هواة الفن. أقمنا معرضاً تشكيلياً وهي بداية الثقافة التشكيلية المنظمة، يعني أقمنا معارض بشركة بابكو، والمعهد الثقافي البريطاني، والأندية الوطنية ونحن نخبة في ذلك الوقت يعدون على الأصابع، نذكر منهم على سبيل المثال: حسين السني، كريم العريض وناصر اليوسف، عبدالكريم البوسطة، سلطان معروف، عزيز زباري وراشد سوار، لكن عندما كنا في أسرة هواة الفن كنا نعاني من – مثلاً – وجود المسرحيين والموسيقيين وعدة فروع من الفن، فكانت المعاناة تتمثل في السؤال الشاخص أمامنا دوماً، لم لا يكون للتشكيليين كيان خاص بهم وكذلك للمسرحيين والموسيقيين أيضاً، فاتفقنا منذ البداية بأسرة هواة الفن أنا وكريم العريض وحسين السني على أن نؤسس مؤسسة للفن التشكيلي فقط، وبالفعل أسسنا جمعية الفن المعاصر، وكان الاجتماع التأسيسي الأول لهذا الكيان بنادي البحرين ١٩٦٩–١٩٧٠ حيث كنت وقتها مديراً لهذا النادي، وكان بمقدوري توفير قاعة للاجتماعات ولكتابة الدستور الذي وضع الأعضاء نقاطه وأفكاره التي كانت تتماشي والوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، حيث كنا ننظر إليها على أنها جاءت مع بداية تأسيس الدولة (بداية استقلال البحرين)، ووقتها كان ينظر إلينا مع المسرحيين والموسيقيين سنقيم مؤسسات مجتمعاً مدنياً، وهي عبارة عن باب استنهاض للمؤسسة الرسمية للدولة في تشكيلها الوزاري بحيث يكون لديك كيانان متخصصة في فروع الفن، صرنا في الواجهة ونتصدى لموضوع التأسيس والتي كانت بالنسبة لنا حاجة ماسة وضرورة فكل فنان بالبحرين صار عضواً فيها والسجل الفني يثبت ما أقول، كل من كان يمسك قلماً ويرسم منحناه العضوية ووثق في كتاب السجل الذي يعد مرجعاً لكل فنان، هذه المرجعية متوافرة أيضاً في كتاب الرواد



الذي يحمل بين جنباته بعض التجاوزات، كلمة رواد كبيرة لأن مفهوم الفنان المحترف الرائد في التعريف العالمي – تعريف إياب – الجمهور يعرفه وتعترف به الدولة ثم يصبح فناناً معروفاً عند الناس. في تلك الظروف كنا بحاجة إلى الفنانين، نريد تأسيس جمعية، حاولنا قدر الإمكان أن نذهب إلى منازل الفنانين وأخذ أعمالهم لعرضها لدرجة أن بعضهم البعض خجل من هذا الأمر ربما لتواضع مستواهم الفني. كان هدفنا كسب كل الفنانين والهواة وجعلهم تحت مظلة مؤسسة والزمن كفيل بأن يفرز أو يقدم أو يؤخر فنانا وآخر، الإنتاج الفني الفردي الذي ينتجه الفنان هو دليله، وهو ما يعينه على أن يكون فناناً، هذه بداية التأسيس.

أما بالنسبة للحركة الفنية التشكيلية وكيف تعرف الناس مثلاً عليها في البحرين؟ كيف ظهرت اللوحة في وسط المجتمع كلوحة تعلق على الجدار؟ بالنسبة للتذوق الجمالي تجده مثلاً ابتدأ مع بداية قعود الناس على الفراش – الدوشك – والمسند، حيث بدأوا ينظرون الي الجدار فأخذوا يجلبون من الهند لهم مرايا مرسوم عليها طائر الطاووس، وكذلك الاستعانة بالفنانين الشعبيين لرسم أو نقش شيء ما وتعليقه على الجدار لرؤيته. وبداية التذوق صار أيضاً في مدارس البحرين منذ العام ١٩١٩ عندما بدأ التعليم النظامي وأصبح الفن يمارس ضمن هذا النظام مع مجيء مدرسين عرب وبحرينيين يفهمون الفن والرسم، فعلموا وانتشر الرسم وصار مادة أساسية في المناهج التعليمية ومنها تطور. وبالعودة إلى الرسامين الشعبيين، أقول كان لهم دور أساسي في تذوق الفن التشكيلي، دور الطرب في البحرين، كان يرسم فيها على طول الجدار على ورق أو على ألواح صورة سفينة البوم، ومن عليها من الغواصين في فترة صيد اللؤلو، تظهر فيها معاناة الغواص والغواصون هم من كان يرسم، كانت رسماتهم تعبر عن مشاعر ومعاناة، رسموا الغيص والسيب والنوخدة كل في وضعه، هذه عملية تذوق اللوحة عن طريق المنظور في الجدار والرسم أيضاً موجود في واجهات أبواب البيوت الكبيرة التي تحتوي على رسوم الأسد والصقر والغزال ، هذه عملية تذوق الفن من الجانب الشعبي ، لكن الأساسات أو نظام تأسيس تشكيلي ضمن إطار مؤسسة رسمية نبع من جمعية الفن المعاصر كجمعية معترف بها من قبل الدولة لمزاولة النشاط الفني وإقامة المعارض للفنانين البحرينيين بالداخل والخارج. وفي تلك الفترة أسس قسم الفنون بوزارة العمل والشئون الاجتماعية والذي كان يديره الأستاذ الدكتور محمد الخزاعي، ومعاونه الفنان أحمد العريفي وبإشراف الأستاذ جواد العريض كوزير مخول لإدارة فرع بتلك الوزارة للفنون التشكيلية، ومنه بدأ تنظيم أول معرض للفنون التشكيلية رسمي يرعاه رئيس الوزراء تكريماً للفنانين ١٩٧٢ وخصصت للفائزين جوائز ثم لحق بعد ذلك في العام ١٩٨٣ تأسيس جمعية البحرين للفنون التشكيلية تهدف هي الأخرى إلى تطوير الحركة الفنية .

الفن الآن

أصبح الفن الآن له وظيفة غير تنفيذ اللوحة، صار يقتحم مناطق كثيرة، ويخوض تجارب كثيرة كالفن

التركيبي الذي يمكن إنجاز العمل عن طريق الأسقف.. عن طريق الأرضية ويمكن أن يدخل ضمن الفنون الجرافيكية والتصاميم الحديثة التي تطرق كل مجال حالياً، لم يعد الفن مقتصراً على وظيفة واحدة فقط بل صار الفنان يعرض أعماله في قاعات العرض والمتاحف، طبعاً تأثرت البحرين بهذه المعطيات الموجودة وهذه الثقافة الوافدة أثرت على الفنان البحريني فصار يمتلك أدواته، آلاته التي يطبع بها والتي تسهم في انتشاره ويسافر ويرى القضايا الفنية الجديدة ويطلع عليها، يستفيد منها ويأتي بها إلى البحرين ويوظفها وكل هذا التوظيف وحركة الفنان هي بتقديري دخول جديد على الحركة يستفيد منها الجيل الجديد القادم من الفنانين الذي إذا ما تطورها واستفاد منها سيصبح لدينا فنانون مبدعون بارزون ليس على مستوى البحرين فحسب إنما على مستوي الخارج أيضاً. هذه رؤيتي الخاصة بالنسبة للفن حالياً في البحرين لكن ما أتمناه أن يكون حاصلاً لتقدم الحركة التشكيلية، وأن يكون هناك نوع من الصالونات للفنانين وتحصل حوارات بينهم وبين أعمالهم، حوارات ثقافية يكتبون عنها، ويؤرخ لها وتنشر الكتب عنها، وهذا غير متوافر للأسف الشديد. الحركة التشكيلية لم تبدأ وتوثق منذ الآن فقط بل بدأها الأستاذ جواد العريض عندما اقتنى أعمال الفنانين منذ تلك الفترة ولتوثق في كتب للأجيال القادمة في وقت لم نكن نمتلك الوعي بذلك وهذا هو تاريخ الفن، التاريخ هو توثيق ما قبلك ليستقبله الجيل الجديد وليكتشف نفسه، ويتعرف على ما هو جديد، وما قدمه البحريني من فن لأن المبدعين الأوائل أسسوا وقدموا الشيء النابع من الداخل ولم يطرحوا المستورد من الأعمال مثلاً.

المدرسة الديلمونية

في سنة ١٩٥٩ كنت زائراً مع زملائي الطلبة بالثانوية قلعة البحرين، وكان هناك باحث الآثار الدانمركي السيد بيبي، وكان له مسكناً على شكل عريش، مصنوع من سعف النخيل، به رفوف موضوع عليها بعض الأختام الديلمونية مع بعض الآثار الفخارية. في ذاك الوقت كنت عضواً بجمعية الرسم بالمدرسة التي كان يشرف عليها الأستاذ مرزوق (مصري الجنسية) ومن خلال رؤيتي الأختام الديلمونية إنشددت اليها، وهذا يعد وعياً مبكراً، كان هاجساً لدى حتى أن بعض المدرسين أخذوا يتساءلون عن نوع تلك التخطيطات التي أرسمها وأقوم بها، كنت خجولاً من تقديم ذلك ومن قولي: «إن هذا هو الرسم الذي أعرفه، وليس ما أتعلمه منكم، إنه العقل الباطن». وبدأ هذا الهاجس يدفعني لممارسة هذا الفن حتى العام ١٩٧٢ عندما نظم أول معرض رسمي تشرف عليه وزارة العمل، آنذاك قدمت عملاً فنياً – شكل ديلموني – وهذا الشكل به حداثة في الخط لكن به اللمسة الديلمونية، طبعاً، المتقدمون من الفنانين منهم من رسم قارباً، أو جملاً، أو مواضيع شعبية، وكانت لجنة تحكيم أعمال المعرض مؤلفة من شخصيات أجنبية حيث فازت لوحتي بالمرتبة الأولى وقدمتها على استحياء لأن هذه اللوحة في شكلها وأسلوبها ما هو مغير تماماً لما هو سائد ومطروح في تلك الفترة – من هنا تولد الدافع بشغف للذهاب إلى هذا الاتجاه ووجدت أن ثمة ناس أجانب أيدوا هذا الاتجاه ولم يصفوا مع اتجاه رسم الطبيعة، وهذا لا يعني أن الثاني خطأ بل بالعكس، الفنان لا بد له أن يبدأ برسم الطبيعة وهي الأم والمدرسة، أنا رسمت الطبيعة وأقمت أول معرض بنادي العروبة في الستينات من القرن الماضي. أنظر كيف تكون التداعيات في مسألة الفن وقضاياه وأنت تسألني عن سيرتي وكيف بدأت في ذلك، نعم ابتدأت بهذه الصورة الطبيعية دون مؤثرات من الخارج أو استلهام لفن غربي حديث مثلاً، استلهمت الفن الحديث من الخطوط المتوافرة لدي كتراث، أيضاً السفن والبيوت الشعبية والأحياء القديمة تعد تراثاً، لكني اتجهت هذا الاتجاه بهذا الموضوع، وبهذه البدايات مشيت فيه، واكتشفت عوالم كثيرة .. جماليات في الختم الديلموني



غير طبيعية، عندما آتي إلى هنري مور أو كاندنسكي وأقارن أرى تلك الخطوط مختلفة تماماً، يستهويني ذلك لكني لا أذهب إليه، أذهب إلى الخطوط الديلمونية، نعم لقد كثفت كل تفكيري بدلاً من الاتجاه إلى الحداثة من الجانب الغربي اتجهت إلى الحداثة بصورة طبيعية الموجودة في الديلمونية. هذا الفن والخطوط الحداثية المتوافرة لم ترتق حتى الآن إلى المدرسة الغربية المنتشرة في العالم إليه، هذه الخطوط التجريدية الجمالية تخطت كل ذلك، فعند رؤية لوحة حديثة تجدها مكتنزة بالكثير من القيم الفنية .. الخطوط مختزلة .. الحركة .. الديمومة .. تنبض بالحياة، تفاصيل هي مركبة هكذا لوحدها ، اللمسة المبكرة التي وضعت يدي عليها تعني بالضبط وضع يدي على كنز ثمين. وهذا الذي جعلني طوال الوقت أبحث في هذه الأعمال وأرسمها، قد لا يعجب أحد من الخارج بلوحاتي وكذلك من الفنانين المحليين مثلاً، هذا لا يعني نقصاً أبداً لأن الفن به أشياء لم تكتشف بعد، ولم تدرك الآن، وإن أدركتها ستدركها متأخراً. هذه مسيرتي مع التشكيل الديلموني ذي جمالية الحط والتكوين في الختم، وهذا ما دعاني إلى الانتشار فيه بعمق وبتعمق وبتخصص تقريباً. إنني لا أفكر بدراسة لوحة غربية بقدر دراسة ختم ديلموني وكيف أفككه، كيف أحوله ليناسب هذا الوقت وطوال مسيرتي الفنية كل لوحة جديدة أنتجها بثوب ديلمونية. وفي تصوري، التشخيص في الفن مستقبلاً سيكون في دوامة خصوصاً بالنسبة للفنان الباحث الذي يقدم لوحة محلية يعتمد خطوطاً لفنانين غربيين مثلاً، إلا أن المحلية أيضاً عالمية بمفهومها الواسع في العالم، يعني نجيب محفوظ عندما كتب القصة، والرواية كان يكتب برموز شعبية مثل زقاق المذق، ثرثرة على البحر، هذه الرموز هي خطاب إنساني، يخاطب الإنسان في روسيا والمكسيك وأمريكا والهند وإلا كيف يجمع العالم على هذه الرموز التي تمثل جانباً مهماً من الثقافة الإنسانية.

آخر البحث:

هو رؤى واجتهادات، هذه الخطوط وجدتها عبر بحث في أمر عميق وغزير، ودائماً أنا في بحث مستمر، ما استوقفني ذات مرة منذ سنتين مؤتمر ينظم عن المدرسة الحجرية بإيطاليا – التي أقامت فيها معرضاً ذات مرة– يتعلق بكل شيء ذي صلة بالرسم والحفر في الكهف أو على الحجر، فما تطرق له المؤتمر يعد ضمن المدرسة الحجرية التي بدأت الاشتغال عليها مسبقاً، هذا ساعدني واستفزني ودعاني إلى أن أبحث أكثر، فكنت أرسم التخطيطات بغزارة، فصارت حصيلة كبيرة، فوجدت لزاماً على دراسة الخطوط الموجودة فيها وفي حضارة آشور وفي الأساطير، تلك التي أخذها اليهود وحولوها إلى توراة، وفي الخطوط المتوافرة في المعابد، وفي المكسيك، والمرسومة على وجوه الأفارقة وخطوط الوشم والموسيقى وسلمها والفيل وخطوط الطب (طب الشعوذة وفي الكتب ذات الصلة مثلاً) وتسخير الشياطين في وصال العاشقين، والسحر العجيب في جلب الحبيب.– ثمة خطوط ممكن أن نستشف منها قراءة لفن موجود ممارس وكلغة تفهم وحاضرة تعيش منذ آلاف السنين والناس يمارسوها

كلغة بصرية – لغة عالمية – فأين أنا من هذا الشيء ؟ ومتي أكتب ؟ أكتب عن خطوط الأفارقة، عن السحر والذي ما زال قائماً – ألم يحتج إبليس بسبب خلق الله ناس من طين وهو مخلوق من ناساً.. خلاصة القول في موضوع الخطوط أن هذا الجهد والشغل الجديد الذي سيترجم إلى الفرنسية والإنجليزية إلى جانب العربية هو نتاج بحث وخبرة وممارسة قاربت الخمسين سنة. المهم أنه كيف لي أن أضع هذه الخبرة والأحاسيس والرؤية في هذا المنجز من خلال ممارستي لذلك – في مجال الخطوط، وأنا حقيقة في غفلة من نفسي ، لا أدعي أني مكتشف لأمر جديد، الاكتشاف الجديد كيف تقدمه ثقافة؟ وكيف تقدمه في ثقافة من البحرين ومن فنان بحريني؟ وعن قضية فنية محلية؟ تفكير إنسان، والتداعيات هذه مجتمعة متكاملة عادت طبيعية.. إنه ممارسة فن محلي لا غير. لم يقم بها مركز بحوث ولا أية مؤسسة أخرى. كل ذلك معايشة ذاتية في موضوع فكر إنساني، وإلاّ كيف يتطور هذا الفكر؟

الإنسان المبدع يفكر دوماً كيف يستخلص من خطوط الأسماك والطيور والفراشات تصاميم طائرات وصواريخ وغواصة.. أنا حولت هذه الخطوط إلى سجاد وحلي، الفن لغة وأفكار من خلال الرسم يمكننا تقديم أفكار وطرح رؤى لمواضيع على هذه الشاكلة فرضاً.

المدرسة الديلمونية عندما أسميها أنا وغيري والناس البحرينيون مجمعون على هذا الشيء ولم أفرض ذلك على أحدٍ. أنا أقدم فناً والناس تتفاعل معه. عموماً أن تخلص للفن وتجتهد فيه لا بد وأن توفق فيه مهما تكن الظروف.

سطوة وتأثير

ما دامت هي مدرسة.. أين هم التلامذة والمتأثرون؟

هي ليست تأثيراً.. هي كيف يبدأ الفنان، أي فنان في البحرين من الجانب الذي اتجهت إليه، أنا بدأت في هذا منذ ما يفوق الأربعين عاماً، أرى الفنان البحريني متخوفاً من التجرؤ والدخول في عوالم هذا الفن، لأن هذا يتطلب تعريف الناس به وبك، كيف تعرف الجمهور بأنك فنان دلموني وتتعاطى الفن الدلموني؟ وأنك معروفاً بأسلوبك وتوجهك المغاير لذلك، أنت لو كنت فناناً باحثاً لفكرت صحيحاً (أنا مستعد أن ارسم كل الاتجاهات وأنا مغمض العينين ودون استخدام الفرشاة.. باليد والأصابع فقط) صعب التحدث عن النفس لكن سهل إيصال مفهوم أن الحالة الإبداعية تختلف من فنان لآخر.. إذن ثمة فروقات بين فنان وآخر والتبرير هو عدم جرأة الفنان البحريني – كما أسلفت – في اقتحام الجديد والمغاير واستلهام موروث الحضارة الديلمونية. ولا تنس بأن لدي متحفاً، ومن سيرسم فلن يقدم الجديد وسوف يبدأ من جديد، ناهيك عن انفتاحي المبكر على هذه الحضارة وهي حالة خاصة جداً، وهذا لا يعني أنا المتفرد بمثل هذه الحالة الخاصة في العالم . إذن ألا يمكن ظهور فنانين يعالجون ويستلهمون ما جاشت به الحضارة الديلمونية بعد سنة أو سنتين فرضاً؟ أنا أتنبأ بذلك لماذا؟ سأجيب على ذلك ما دمت في الساحة، وهناك الكثير من الفنانين الذين أجمعهم وأحثهم على الرسم لكن دون جدوى، ومرجع هذا ربما مبررات السوق الفني الذي يعتقدون بصعوبة تسويق مثل هذه الأعمال، الفنان يعتقد بإنجاز عمل بهيج الألوان، ويروّج مثلاً أفضل من رسم لوحة تحتوي على شعوذات وخطوط عبثية لا سوق لها. عموماً بالنسبة لي عندما حاولت دراسة الحالة التي أنا عليها وجدتني لا أقدم شيئاً للحضارة الديلمونية.

حديث اللوحة

في إحدى المرات بمرسمي بالمنزل كنت أرسم لوحة ديلمونية، وكانت عبارة عن أساطير وهلاميات ، ما فوق البعد الثالث وقتها كنت أهذي، هذياً على هيئة صوت غير مركب لا يمكنك فك لغته، زوجتي سمعت هذا الحديث، وراحت محضرة الشاي والقهوة والحلاوة ظنا منها بأن بعض الأصدقاء أو الضيوف



معي بالمرسم وبعد فترة سألتني إن ضيّقت الزائرين، سألت أي جماعة الذين تتحدثين عنهم؟ لم يكن أجد بالمرسم سواي، كنت في خطاب مع اللوحة، ثمة لغة وسيط أحدث اللوحة به لكنه غير مفهوم بمعنى أني ذهبت إلى عوالم خارج النفس، خارج دائرة الفن وأنا أتصور أن الحالة التي أنا عليها هي معاناة خارج النفس وهي الحالة التي تنتج من خلالها فنا أحسن من أن تكون مع نفسك التي عبرها نحمل هم الحياة والمجتمع والناس، إن المشاكل الخاصة تؤثر على اللوحة ومسارها ، مع الحالة الخاصة الأولى ذات الغموض الذي لا يمكن فهمه تنجح اللوحة وتسير بسلالة معك، وهذه الحالة ليست مفتعلة لكنها حصلت معي وموثقة حيث كنت أتكلم وأنا وحيد والكلام به لغة، واللغة أدركتها زوجتي، وفهمت أن بصحبتي أصدقاء.

معناه أني لم أكن أعلم بما أنا فيه.

معناه أن الغير أدرك.. إنه ثمة صوت وكلام.

معناه وصولي إلى حالة غير طبيعية في أثناء تنفيذ اللوحة

أما بالنسبة للموسيقي فذات يوم عرضت ب – مونت كارلو – وهناك قابلت الفنان الشهير بنين بمرسمه الذي كان كنيسة قي يوم من الأيام سألني: راشد، هل تسمع موسيقى وأنت ترسم؟ أجبت لا ، قال لماذا؟ قلت لأن الموسيقى تتدخل في مشاعري في أثناء تنفيذ اللوحة، وأنا بطبعي لا أحب مشاغبة، وأي طارىء خارجي، أحب مواجهة اللوحة بمفردي.. صاف نقي تماماً، ورفضي لذلك كي لا يدخل مزاج الموسيقي في عملي الفني.

تأسيس متحف للحياة

راودني سؤال مع نفسي دائماً، فلدي خطاب النفس من الداخل بمعني كيف أرضي حالة نفسية بها نوع من الضمير ؟ الضمير الواضح للمجتمع ، مثلاً أنا أمارس الفن في هذا المجتمع الذي أعيش فيه وأنتمي إليه، فماذا لدي لأقدمه له؟ لا بد من تقديم شيء أملكه وأملك كل أدواته بالضبط مثل الذي يبني مركزاً للأيتام، أو صالة للموسيقي، أو للباليه، أو مؤسسة تخدم الفكر المتطور، بمعنى تقديم ما ينفع المجتمع حاضراً ومستقبلاً. وبتصوري لو كل فرد قدّم شمعة لأصبحت البحرين مليئة بالشموع، ما أقدمت عليه تمّ بوعي تام وقناعة خالصة لوطني ولناسه، هذه مملكتي.. ثروتي الديلمونية والتي هي أعز ما أملك، لم أقدم تقليداً، وسوف يسأل – لاحقاً – ماذا يريد راشد العريفي؟ وما الذي قدمه لنا؟ إنه تقديم فن وحالة موجودة في هذا البلد من الممكن الاستفادة منها مستقبلاً.. إنها حالة ثقافية محضة أسست وبنيت وأنا أصرف دون دعم أو مساندة من أحد منذ البداية حتى النهاية وهذا مبعث اعتزازي وفخري، وأعتقد أنه يدفع الآخرين ممن يملكون ضمائر حية تؤمن بهذه الأمة وبهذا المجتمع وباستطاعتهم الإقدام على تنفيذ وإقامة مثل هذه المشاريع الثقافية والإنسانية. هذا ما آمل نشره في العالم، أيضا إلى جانب مشروع توثيقي أنا بصدد تنفيذه ليكون نافذة على العالم وللعالم دون شراكة من أحد. عموماً لا أطمع في شيء سوى الإيمان بأن كل فرد عليه حق لوطنه يجب أن يكون فاعلاً ومؤثراً فيه .■

التركة والاستئناف في المسرح العربي
أو
نقد الحاجة لخطاب التأسيس

سالم اكويندي *

نتساءل عن معنى المهنية والتنظير في المسرح العربي، وتحديدا نقول المهنية والتنظير في المسرح المغربي؟ ونحن نعلم أن تساؤلنا هذا قائم حول سؤال إنكاري في وجود هذا المسرح؟ كما أن تساؤلنا المزدوج هذا حول المهنية والتنظير، حيث لا يعني هذا التزاوج الإلزامي، إلا راهنية الممارسة المسرحية بالمغرب، والتي يتم فيها الربط بين التطلع للاحترافية، والتنظير للممارسة المسرحية بغاية التأسيس، لتصبح فعلا قائما في هذه الممارسة، وهذا ما يجعل صفة المهنية والاحترافية مفروضة بهاجس الممارسة المسرحية للمسرح فقط، والتي ينازعها سؤال الإنكار حق الأصل والتجذر في الواقع المعيش، وكأن «هاجس تأصيل المسرح العربي نشأ نشأة الرغبة في ممارسة هذا الفن».

وهنا نتساءل عن معنى المهنية والتنظير في الممارسة المسرحية العربية عامة والمغربية خاصة في غياب تراكم نوعي لهذه الممارسة؟ وعندما نقول بالتراكم، فإننا نعني ذلك الامتداد الواصل للجذر الأصل كممارسة سابقة للاحق، الشيء الذي يفرز من خلال ممارسته مسرحا نوعيا مميزا عن غيره من الممارسات الأخرى؟ وعندها فقط يتأتى للتنظير أن يقول كلمته في هذا البروز النوعي المفرز في سياق ممارسته كتعبير عن وجود اجتماعي يدل على هوية ممارسيه باعتباره وعي اللحظة التاريخية لهذه الممارسة، وكيفية وجودها كدلالة على حضوره، ما دام سياق الممارسة المسرحية، ينتمي للنسق الثقافي العربي العام المعبر بالضرورة عن النظام الاجتماعي، ومن ثمة يكون المسرح قيمة ثقافية تستمد مقوماتها من طبيعة هذا النظام وتنخرط في صياغة وإعادة إنتاج النسق الثقافي العام، بما توفره لها آليات التلقي والفرجة المسرحية ذاتها، والتي تصبح هنا بمثابة ميكانيزمات مكتسبة بفعل التقاليد والعادات المنتجة من صلب الممارسة الاجتماعية في حياة الناس، ومن خلال وجودهم الاجتماعي. وبذلك يتكون الذوق والوجدان العام للناس، وضمنها تتحدد الشخصية الوطنية والوعي بالذات، القائمة أساسا على هذه الفرجة وكيفية تلقيها، مادامت فرجة تمت صياغتها بفعل المعايشة الحياتية للناس، ويرد التنظير عندها بمعنى استخلاص المميزات المشتركة في فرجات مسرحية متنوعة، ومتعددة في المكان والزمان، الشيء الذي يعطي نوعا من القواعد والقوالب كصياغة لهذه الفرجات، وكيفية انتظام إنتاجها، وإعادة إنتاجها

* باحث من المغرب.

بفعل فرجوي محددا للغاية التي من أجلها وجدت هذه الفرجة، حيث تكون هذه القواعد والقوالب والتي تظهر كقوانين ناظمة لهذه الاستجابة للحاجة النفسية والاجتماعية، وهو ما يسمح لنا بنعتها بالنسق الثقافي.

وبما أن هذه المعالجة تنصب على فرجة عربية بحكم الانتماء للموقع الاجتماعي والتاريخي لممارسيها، فإننا بالضرورة نتوخى الفرجة المسرحية العربية وممارستها في واقعها وضمن شروطها الموضوعية. وهنا يكون التنظير منظورا إليه من أفق علمي يخضع للتجربة والتمحيص وإعادة التطبيق، ومثل هذا الاستنتاج الاستخلاصي، يقتضي الرصد والتوصيف والتحليل للمارسات المسرحية السابقة في تراكمها، ومن موقع تدخلي للباحثين بحكم انتمائهم للظاهرة نفسها المسرحية المبحوثة والأدوات المعتمدة في هذا البحث، وهي أدوات البحث الأنتروبولوجي للظاهرة، ارتباطا بحاضر هذه الممارسة كامتداد للفرجة المسرحية واستمرارها مع تعيين لحظات القطع فيها تحرزا للظروف والعوامل التاريخية الفاعلة في هذه اللحظات، غير أننا نلاحظ أن عامل الاستمرار والامتداد يفصح في جوانب أخرى عن مدى كونية هذه الممارسة، مما يفسر ترسيخها كفعل لعبوي فرجوي تمت ممارسته على مدى فترات طويلة، مما ولد تلقائية اكتسابه وتملكه في الوعي الجمعي لممارسيه، وهو ما يعطينا معالجته بمفهوم الهوية للذات الفاعلة له كتعبيرات عنها وعن سلوكاتها السيكولوجية المعيدة لإنتاجها، وكأنها الملاذ المحصن للذات إزاء الآخر، وبفعل عنف ممارستها الرمزية الممانعة لتحقيق هذه الهوية والاعتراف بها ككيان له خصوصيته ومميزاته، وضمن هذا المنظور نورد مفهوم النقد المزدوج، كنقد للذات من جهة ونقد للآخر الممانع لإيجاد صيغة تنطلق من عراقة ماضي هذه الممارسة الفرجوية وتاريخها الذي هو تاريخ وطني أي أنه تاريخ منفتح، وغير منغلق على الممارسات الفرجوية المسرحية للآخر باعتبارها فرجات مسرحية إنسانية. وهذا ما يوصلنا إلى راهنية هذه الممارسة الفرجوية، واعتماد التقنيات الحديثة في الفرجة المسرحية لوصل السابق باللاحق، دون إغفال الذات وموقعها في تاريخ الفرجات المسرحية الإنسانية والتماهي معها بالتطوير والإغناء، وهو ما يمكن أن نعبر عنه بالتقاطع أو ما يصطلح عليه بمفهوم المثاقفة بالمعنى الإنتروبولوجي ولا يكون الكمون إلا لحظة من لحظات الاستيعاب والفهم والاستدماج لما تمثله الفرجات المسرحية لدى الآخر.

وبمثل هذا المنحى نعمل على وعي الذات وخصوصيتها ووعي الآخر في خصوصياته لا باعتباره نموذجا مميزا يجب الاحتذاء به، بقدر ما يعتبر مسرحا آخر، ضمن نماذج من الممارسات المسرحية في العالم التي استطاعت الإنسانية إنتاجها وبتوافق مع أوضاعها، ولا يبقى عنصر الإنبهار ملغيا للذات ومستحضرا للآخر، بقدر ما يصبح لحظة من لحظات الاكتشاف والانفتاح على التجارب المسرحية الإنسانية الأخرى ومن خلال منتوجها الفرجوي المسرحي، باعتبار هذا المنتوج كذلك لحظة في تاريخ الفرجات الإنسانية، مما يسمح بالتلاقح والإغناء والتطور في نماذج اللعب المسرحي الذي هو شبيه بإيجاد المثيل ضمن جدلية العلاقة بين الواقع والمتخيل من أجل إعادة إنتظام إنتاج النسق الثقافي. كما أن خطاب التأسيس يفقد معناه باعتباره بداية، بل باعتباره إستئنافا لقطائع الكمون والتأمل فيما يمكن أن نتعرف عليه في لحظات الكمون هاته، كما أن معنى النقد ينصب على هذه النظرة الدونية والتي تكون وليدة الانبهار بالنموذج لتغتال ممارسة مسرحية قائمة بالفعل، ومترسخة في الوجدان العربي، ولعل تبيان ذلك متأت من كمون منطلق خطاب التأسيس والتأصيل في المسرح العربي والذي هو سليل للفكر النهضوي العربي» (٢) وتبعاته السياسية وإن كان له ما يبرره في واقع الاستعمار الذي عانته البلاد العربية فإنه لا يكون بالضرورة بذات الفعل عندما يتعلق الامر بالوجدان الذي هو تعبير عن انخراط سيكولوجي للذات العربية ويفصح عن هوية هذه الذات وتماهيها

مع ممارستها الفرجوية، والتي هي ملاذ لممارسة الكمون من أجل الحفاظ على مقومات الشخصية الوطنية، وهو ما نعبر عنه بالثقافة الشعبية والمخزون الثقافي أو الموروث الوطني ما دام رصيدا رمزيا يمارس فعله النقيض للحفاظ على هذه الشخصية واستمرارها، في حين أن الخطاب النهضوي، وفي ارتباطه باليومي يحاول القيام على المخزون نفسه أو الموروث الوجداني، لكنه سرعان ما يتأثر بطبيعة السياسي في تحوله اليومي بفعل ضغط الآخر وقوته.

ضمن هذا التصور نطرح سؤال الإنكار في وجود المسرح العربي عامة والمغربي خاصة، كسؤال تنطلق منه وفيه خطابات التأسيس باعتبارها خطابات نشأت من قناعة السؤال، وكأنها قناعة تؤكد بداية محتملة لهذا التأسيس في غياب أي ممارسة مسرحية عربية سابقة له، وبقناعة أن كل ما تمت ممارسته تحت تسمية المسرح العربي ليست إلا ممارسة عربية لنموذج مسرحي آخر تعرفنا عليه بالوفادة، وهنا يحضر هاجس الرغبة في ممارسة هذا الفن، وهي رغبة تعبر عن فعل الممارسة بالقوة وليس بالفعل وكأن الرغبة المتولدة في هاجس الممارسة هي الداعي والمبرر لمنطلق خطاب التأسيس في المسرح العربي عامة والمسرح المغربي خاصة، فكيف تولدت هذه الرغبة لدى المسرحيين العرب؟ وما الداعي إليها؟ وما هي طروحاتهم في تحقيق هذه الرغبة وكتنظير لهذه الرغبة في الممارسة المسرحية العربية؟ أم كيف يتأتى لخطاب التأسيس أن يزاوج بين صفته التأسيسية لممارسة ينطلق من قناعة غيابها في واقعه الاجتماعي والثقافي وطموحه للمهنية بتوق الاحتراف التي من المفترض فيها أن تكون منسجمة والفعل الاجتماعي المعادل لوجود هذه الممارسة كمهنة تحقق وجوده وفعله في الوقع الاجتماعي والانتماء الثقافي لها، ما دامت هذه الممارسة تستجيب لحاجة وضرورة اجتماعية هي القمينة بإعطائه حق الوجود والعيش في هذا الواقع، وبالتالي التماهي معها، كمعبر عن ذاتية بما هي ذاتية تتسم بالفرادة والهوية، على اعتبار أن الشغيل / العامل يحقق هذه الرغبة بما يستجيب لحاجته في العيش والحياة في نمط إنتاج متطور ينبني عليه المشروع المجتمعي الذي يتواجد فيه، وهو ما يعطي بوجوده في علاقات الإنتاج القائمة والصائغة لكيانه وتحقيق فرديته كذات فاعلة مع الوعي بهذا الانتماء في الوجود.

إن ربطنا سؤال الإنكار بسؤال التأسيس يكتسب مشروعيته فيما تحققه الممارسة المسرحية القائمة، والتي نعبر عن انتمائنا إليها ارتباطا بسؤال المهنية، وهنا يكون التنظير القائم على الإثبات لا النفي والإنكار هو المحدد لعلاقة الارتباط هاته، وهو ما سنعمل على تبيانه في نقد خطاب التأسيس في المسرح المغربي، والذي نقدمه في هذا النقد كنموذج تمثيلي ومعبر عما يجري ويتم في المسرح العربي عامة.

ومن ثمة يكون تقديمنا وحديثنا عن المسرح المغربي هو بمثابة عينة فقط، وانطلاقا من إلزامية الارتباط بين سؤال التنظير والذي هو تنظير لتأسيس الممارسة العربية ومنها المغربية وسؤال المهنية باعتباره سؤالا يدل على راهنية اللحظة التي يتم فيها إنتاج خطاب التأسيس ونقيضه، ما دام هذا النقيض في نظرنا هو ما يعطي للعلاقة الرابطة بين سؤالي التأسيس والتنظير والمهنية مشروعية طرحه انطلاقا من تاريخية هذه الممارسة، والتي ليست إلا تعبيرا عن الممارسة الثقافية العامة، والتي رأينا أنها تمثل السياق الذي تنبثق منه وعنه الممارسة المسرحية، ما دام هذا السياق نتيجة لنسق النظام الاجتماعي، والذي رأينا أنه هو المحدد لمشروعية منح صفة المهنية والاعتراف بها، وكأنها اعتراف بالأطر المعرفية والفنية المنتجة للمسرح والمروجة له، مادامت منتوجا من ضمن منتوجات نمط الإنتاج السائد وكيفما كانت طبيعة نمط الإنتاج هذا.

انطلاقا من هذه الخلاصة، نتساءل مرة ثانية عن دواعي التأسيس في الخطاب التنظيري للمسرح العربي عامة والمغربي خاصة؟ وللاقتراب من محاورة

هذا السؤال، نلجأ الى ما أنتجه خطاب التنظير التأسيسي للمسرح العربي، ونشير الى أننا في إحالتنا على منتجات هذا الخطاب نحيل بالضرورة على منتجيه، والذين نورد تصنيفهم حسب موقعهم في الممارسة المسرحية العربية. وحسب توارد إنتاج خطاباتهم التأسيسية دون أن نغفل محاورة الخطابات النقيضة لخطاب التأسيس سواء كانت منتوجا نظريا صرفا كالنقاد والباحثين أو عبارة عن خطابات إبداعية تعبر عن تنظيرها وتحمله من خلال مقترحات دراماتورجية، عرفت طريقها الى الجمهور كنصوص مسرحية (عروض) وليست كنصوص درامية فقط، وضمن هذا التخصيص تبرز الممارسة المسرحية، والتي وجدت طريقها الى التطبيق من منطلق تنظيري سواء تعلق الأمر بمبدعين ينظرون لإبداعاتهم في كتابات مستقلة أو كمقدمات لهذه الإبداعات أو كتنظيرات نقدية لما تم تقديمه وتداوله كنص مسرحي (عرض) ولا يهمنا في هذه التنظيرات النقدية، إن كانت مع أو ضد تلك النصوص المسرحية، بل إن ما يهمنا فيها هو ما عبرت عنه بصدد هذه الممارسة المنبنية أساسا على تصور نظري سواء كان تصورا معبرا عنه أو ما يتم بشكل ضمني، لأن كل نص مسرحي ينطوي على مقترح دراماتورجي.

في هذه الدواعي يقول الدكتور محمد المديوني :سإن خطاب الدعوة الى تأصيل المسرح العربي سليل الفكر العربي المعاصر..(٣) ويعزز هذا الباحث رأيه باستشهادين الأول للدكتورة هند حسين طه في بحثها الموسوم بالنظرية النقدية لأنها بحثت في كل موروثنا النقدي فلم تجد لمفهوم الأصالة استعمالا، وإنما وجدت مصطلحا آخر له للدلالة نفسها وهو مصطلح التقليد (٤)

وفي الاستشهاد الثاني يورد الباحث رأي الدكتور شكري عياد، الذي يشير الى أن تاريخ شيوع عبارة أصالة يعود الى بداية الخمسينات من القرن الماضي (٥).

من هذين الاستشهاذين نستنتج أن توظيف دلالة التأسيس والتأصيل لم تكونا نابعتين من صلب الممارسة المسرحية العربية مما يعطيها ذلك التطور العضوي، بل جاءت نتيجة لخطاب النهضة العربية والتي عبر عنها الباحث محمد المديوني «بالفكر العربي المعاصر» حيث كانت الاستعارة في استعمال مصطلحي التأصيل والتأسيس في المسرح العربي دعوة سياسية للنهضة العربية برمتها، أكثر منها دعوة تأصيلية لهذا المسرح حسب ما تتضمنه الخطابات التنظيرية لهذه الدعوة، ولا نجد ضيرا في هذه الاستعارة لو أنها بقيت في حدود الممارسة المسرحية، والتي وسمناها بالقيمة الثقافية، وهو ما يجعلها قمينة بهذه الصفة لو تمت فعلا من صلب هذه الممارسة، وهو ما نلاحظ حصوله في ممارسات مسرح الآخر، ما دامت هذه الممارسات حاضرة حتى في صلب خطاب النهضة بما هو فكر عربي معاصر، وفي هذا الإطار يقول الدكتور سعيد الناجي: «لا مخرج لهذا السؤال (يقصد سؤال التجريب) إلا بالنظر الى التجريب في المسرح العربي خارج مفهومه في الغرب»(٦).

إضافة لهذه الإشارة، وفي إطار الإزاحة التي عرفها مفهوما الأصالة والتأسيس من الفكر العربي المعاصر لمجال التنظير التأسيسي للمسرح، نجد الدكتور رضا غالب في دراسته له موسومة بنقد فرضيات التأصيل، قراءات في بدايات المسرح العربي (٧) يركز على تفنيد هذه الفرضيات وذلك برجوعه الى ريبيرتوار الممارسة المسرحية العربية التي تمت من سنة ١٧٨٠ الى سنة ١٩٤٥، والهدف من هذه الدراسة كما يشير الباحث هو محاولة امتحان هذه الفرضيات، التي قامت عليها أطروحات التأصيل وذلك بالإجابة عن سؤال حول ما إذا كان المسرح العربي منذ بداياته لدى الرواد قد كان معزولا بالفعل عزلا كاملا عن أي مداخلات تراثية ممكنة سواء على مستوى المادة الدرامية أو تقاليد الصياغة الفنية للعرض المسرحي، وإذا لم يكن معزولا فكيف كان

الرواد يعون المداخلات التراثية في عروضهم؟(٨) ويحدد الباحث المحاور التي يرى من خلالها مناقشة أطروحات التأصيل في :

- ❖ المادة التراثية في مسرح الرواد.
- ❖ أثر فنون الفرجة الشعبية في مسرح الرواد.
- ❖ الغناء والألحان.
- ❖ مساحة الحضور في فنون الفرجة الشعبية وأثرها في مسرح الرواد.
- ❖ خصائص مساحة الحضور في أشكال الفرجة الشعبية.
- ❖ كسر الإيهام فعل متبادل بين المنصة والصالة.
- ❖ الارتجال.
- ❖ شروط المقهى الموضوعية في فنون الفرجة وأثرها على مسرح الرواد.
- ❖ فن الممثل.

إن هذا البحث الموثق في دراسة الباحث الدكتور رضا غالب يوضح بشكل جلي طبيعة الممارسة المسرحية العربية، ومدى استلهامها لعناصر الفرجة المسرحية الغربية، رغم أن الباحث كان في دراسته تلك محايثا لمفهوم الفرجة المسرحية لدى الغرب، ولعل هذه المحايثة جاءت نتيجة موقفه من أنتروبولوجيا المسرح، عندما يرفض في طي دراسته أن يكون المسرح بحثا أنتروبولوجيا (٩) وهذا البحث هو ما كان سيمنحه معطيات مهمة عن مفاهيم الفرجة المسرحية العربية، خاصة وأنه يركز في محاوره على مفهومي التراث وفنون الفرجة الشعبية، كما أن المبحث الأنتروبولوجي حاضر وبقوة في مناولات المسرح العربي بمفاهيم مثل الأصالة والفرجة.

إذن، ما تؤكده لنا هذه الدراسة الموثقة هو أن هناك ممارسة مسرحية عربية سابقة لخطاب التأسيس والتأصيل في المسرح العربي، وهو ما يعني، كما أشرنا إلى ذلك، بالنزوع التبعي للسياسي في خطاب التأسيس بالضبط في المرحلة التي تم فيها إنتاج هذا الخطاب، إزاء الآخر (الخمسينات من القرن الماضي)، وإن كان هذا النزوع نزوعا غير معيب إلا أن عيبه يأتي من انتقائيته وإقصائه لممارسة مسرحية عربية كان من الأجدر بنا الانطلاق منها كتركة تغني الريبيرتوار المسرحي العربي وتعطينا منطلقا صحيحا للبحث في الظاهرة المسرحية العربية مع ضرورة النظر إليها نظرة نقدية. وهنا أعود لأستعير مصطلح النقد المزدوج، حتى يتأتى لنا ترسيخ الممارسة المسرحية العربية، وربطها براهنيتها، والتي جاءت بمفهوم المهنية والاحترافية، وبذلك نخرج من شرنقة سؤال الدكتور سعيد الناجي الذي يشير إلى أنه في المسرح العربي تجريب تأسيسي (١٠)، مؤكدا بذلك مقولة سعد الله ونوس : «إن التجريب يعني البحث عن المسرح أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ العربي الاجتماعي والسياسي الراهن»(١١) وهو ما ذهب إليه محمد أديب السلاوي عندما يصف تجربة الاحتفالية عند عبدالكريم برشيد بأنها تجارب، الشيء الذي لا يمكن معه ربطها بمرحلة معينة..... (١٢)، أي أننا نجرب لنؤسس ونخلق مسرحا عربيا متميزا (١٣)، ولعل هذا التمييز لن يحصل نظرا لتمزق الوعي التجريبي لدى المسرحيين العرب (١٤) لفهمهم التجريب كمقابل للتأصيل والتأسيس، فهما يتمان بوعي غير تجريبي يقوم على الإقصاء وضرب التعدد والاختلاف.....(١٥) وقد سبق لنا وأشرنا إلى هذه المسألة بالنموذج والاغتيال (١٦)، أي بناء نموذج مسرحي لاغتيال باقي النماذج المسرحية الأخرى، علما بأن المسرح العربي بالمفرد ليس إلا دلالة على المسرح بالجمع أي أن هناك مسارح عربية وليست مسرحا عربيا بنموذج واحد، وهذا التفريد راجع للانتحال من مفاهيم نموذج المسرح الغربي لبناء نموذج المسرحي المفرد.

وفي سياق وجود تراكم للممارسة المسرحية العربية، وقبل بروز وشيوع استعمال مصطلح التأسيس والتأصيل، بل وقبل التأريخ الذي يؤشر به في معرفة العرب للمسرح مع مارون النقاش سنة ١٨٤٨، حيث

كان هناك تراكم لممارسة مسرحية عربية تتم بالفعل، نجد توفيق الحكيم يعبر عن هذه الحيرة سنة ١٩٤٣ في زهرة العمر خاصة ما عرفه المسرح الأوروبي من ثورة على القديم ودعوة للجديد، لأن القديم جديد عليه، وبالتالي لا يستطيع إسقاطه لذلك يقول : أنا مع أولئك ومع هؤلاء..(١٧).

وفي السياق نفسه نورد بحث الدكتور علي الراعي المعنون بالكوميديا المرتجلة في المسرح المصري سنة ١٩٦٨ (١٨) والذي يذكر فيها وبتفصيل مجموعة من الممارسات المسرحية في تاريخ المسرح المصري، ويعتبرها تراكما نوعيا يمكن الانطلاق منه في امتدادات الممارسة المسرحية العربية.

وبالجهد نفسه يذكر الباحث المغربي الدكتور حسن المنيعي في كتابه أبحاث في المسرح المغربي مجموعة من الممارسات المسرحية المغربية والتي ينعتها بالأشكال ما قبل مسرحية، اعتمادا على دراسات غربية في استعمال هذا النعت وهو ما جعله في كتابه الثاني : المسرح المغربي من التأسيس الى صناعة الفرجة يعيد ذكر هذه الممارسات ويصفها بالفنون الفرجوية (لافتقادها لعنصر الدراما كما هو معروف في المسرح الغربي) (١٩)، ونلاحظ أن بحث الأستاذ عبدالله شقرون المعنون بفجر المسرح المغربي يركز على نفس المتن الفرجوي المغربي القديم في الممارسات المسرحية، وهذا المتن يعاد الاشتغال عليه من قبل باحثين مغاربة مثل الأستاذ حسن بحراوي (٢٠) ومحمد أديب السلاوي (٢١) بحيث يعتبر حسن بحراوي هذه الفرجات المسرحية أصولا ثقافية للمسرح المغربي من وجهة نظر أثنوغرافية في حين يجعلها الأستاذ محمد أديب السلاوي ظواهر مسرحية، ومما يمكن استنتاجه هنا هو أن المصادر المعتمدة لدى كل هؤلاء الباحثين يكاد يكون واحدا والهدف هو إثبات فرجة مسرحية نوعية وبالإضافات الجديرة بالتوقف والملاحظة لدى الدكتور حسن المنيعي في كتابه الثاني وعند حسن بحراوي(٢٢).

وضمن هذا السياق نشير كذلك الى البحث الذي قام به الدكتور خالد أمين : الفن المسرحي وأسطورة الأصل (٢٣) والذي يفصح فيه الباحث عن وعي بالمنهج الأنتروبولوجي وأدواته في معالجة أصول المسرح المغربي بعيدا عن المركزية الأوروبية بل ينتقد هذه النظرة في نظرتها الدونية، حيث يقدمه الدكتور حسن المنيعي بأنه كتاب يطرح علاقة المسرح المغربي اعتمادا على شكسبير كاتب كل الأزمنة...انطلاقا من أفق تجليات مسرحه في الكتابة الدرامية المغربية (٢٤) وغاية هذا الكتاب يضيف حسن المنيعي تخترق هذه العلاقة لتناقش مواضيع أخرى تندرج ضمن إشكاليات معرفية وثقافية كصدمة اللقاء مع الغرب وهيمنة نموذج التمركز والاستشراق، وقضية الأنا والأخر، وغيرها من المواضيع الحساسة، التي دفعت الدراميين العرب إلى تبني التقاليد المسرحية الأوروبية وإلى محاورتها وتجاوزها عبر ممارسات تأصيلية، كان من نتائجها تحرك المسرح المغربي في فضاء ثالث : فضاء الهجنة الذي يقدمه من خلال نموذج الحلقة، باعتبارها المكان الأكثر تمسرحا في المدينة (٢٥) ومسألة تعلق الدكتور خالد أمين بالحلقة متأت من كون الدائرة نموذج أساس في إعادة تشكيل المدينة كما هو الشأن بالنسبة لمتخيل ساكنتها (٢٦) وخالد أمين هنا يريد الإشارة إلى الأسوار المطوقة للمدن العتيقة بالمغرب، والتي يأتي تطويقها بدافع التحصين والجمالية من جهة ومن جهة أخرى تجميع الساكنة حول قطب أساس، هو مركز المدينة، كما يشير إلى ذلك جان جاك روسو في وصفه للمساحات العمومية وتحديد مركزيتها بأعمدة ذات دلالة على هذا الاستقطاب نحو المركز وكأنه مركز العالم، وهو ما يعطي معنى لتجمع الساكنة في فضاءات تمتلئ بالاحتفال، غير أن خالد أمين لا يغفل الإشارة إلى قطبية التمركز في المدن الإسلامية والأشكال الدائرية التي تكاد تكون ناطقة في هذا المجال مثل المساجد والتي تخضع بدورها لتمركزات داخلها عبارة عن دوائر (الساريات والأعمدة). ومن

هذا المنطلق يشير الباحث إلى أن فرجة الحلقة تعتبر في المجال المغربي شكلا مسموحا به..(٢٧) وهو هنا يؤكد شرعية الفرجة في المدن المغربية وتحديدا فرجة الحلقة باعتبارها فرجة مباحة رغم الحدود الفاصلة بينها كمنبر لإشاعة الثقافة غير العالمة (الشعبية) بينما تبقى الدوائر الأكثر ضيقا هي دوائر المساجد باعتبارها مجالا للثقافة العالمة، وكأن هذا الفصل من جهة أخرى قائم بين القدسي والدنيوي. وضمن هذا التوصيف يطرح الدكتور خالد أمين مفهوم المابينية ويدعم رأيه هذا باستشهاد للباحثة الأمريكية ديبورا أكابشن، والتي ترى في حدود هذه العلاقة بين المقدس والدنيوي في فضاء الحلقة مراوحة حافلة بالتوتر الدي سرعان ما يتم حله داخل الفرجة (٢٨) ونحن ندرك هذه الحالة عندما نستحضر توقيت السماح بانتظام الحلقة أي بعد صلاة العصر وقبل صلاة المغرب (٢٩).

وما يهمنا في بحث الدكتور خالد أمين هو إثبات ممارسة مسرحية عربية، تبعا لنتائج بحوث قام بها باحثون غير عرب حول الحلقة أو ما شاكلها معتمدين في ذلك على معطيات أنتروبولوجية في هذا الشأن وهو ما يؤكده الباحث حسن بحراوي في كتابه الأصول الثقافية للمسرح المغربي، كما أن الدكتور حسن المنيعي يقف على مسرح الحلقة في تناوله لتجربة الفنان الطيب الصديقي في محاولته إيجاد صيغة مسرحية عربية حيث يقول حسن المنيعي :...لذلك اتخذ الحلقة كفضاء سحري يخول له تقديم عرض مسرحي شامل، يوظف العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين المألوف والغريب، بين الشاعري والمبتذل، بين السمعي والبصري، بين الإنساني والتشييئ...(٣٠).

من هذه التنظيرات التي سقناها في تأكيد وجود تراكم ممارسة مسرحية عربية، سابقة لرد الفعل النهضوي في الفكر العربي المعاصر، كما في اتهامات المسرحيين العرب، والتي رأينا أن رد الفعل هذا جاء متواترا مع إيقاعات هذا الفكر، الشيء الذي جعل خطاب النهضة قائما فيها بدل خطاب المسرح، وكانت ذريعة إيجاد تاريخ للبداية أو كما يسميها الدكتور حسن المنيعي البداية المفترضة للمسرح العربي منطلقا لانتقادات كثيرة (٣١)، ويتبين لنا أن المنافحين عن المسرح العربي والمنبرين لإيجاد صيغة مسرحية عربية متميزة له يوردون مجموعة من الممارسات المسرحية العربية التي تمت بالفعل، والتي تعمدنا إيرادها كما جاءت في هذه الدعوات (٣٢) وسنركز هنا على الممارسات المسرحية المغربية والتي نعتبرها بمثابة تركة في ذخيرة المسرح المغربي Le répertoire رغم أنها أشكال ما قبل مسرحية (٣٣) وكل هذه التوصيفات تأتي مقارنة مع نموذج المسرح الغربي، وكما ورد علينا من الغرب مباشرة أو كما تعرفنا عليه من الفرق الشرقية مع اعتبار هذا التعرف منبني على هاجس الوعي بالحس القومي، وهو ما جعل الممارسة المسرحية المغربية وفق هذا التوجه تتأثر بخلفية سياسية (٣٤) عنوانها الواضح هو ردة الفعل إزاء الآخر، ومحاولة الانخراط في مجريات الواقع السياسي العربي العام تبعا لخصوصية الفكر المغربي الوطني (٣٥).

وتبعا لهذا التوجس ظهرت دعوات التأصيل والتأسيس (٣٦) غير أننا نلاحظ أن أصحاب هذه التركة في الممارسة المسرحية المغربية لم يكن لهم علم أو معرفة سابقة لا بالنموذج المسرحي الغربي ولا متأثرين بنمط معين من الفرجة المسرحية العربية التي كان لها وجود في الواقع الاجتماعي لكل الشعوب العربية، والتي صاغتها وفق شروط تواجدها الاجتماعي كوعي منتج وفق هذه الشروط، وهو ما جعلها فرجات مسرحية تمتلىء بالوجدان الشعبي للناس وتعبر عنه، مادام وجدانا منبثقا عن نمط الإنتاج السائد نفسه في بلدان تلك الشعوب ومتشكلا من القناعة الأيديولوجية السائدة نفسها كذلك، والتي تم التعبير عنها بجمالية وسحر الالتفاف والالتحام. ولعل هذا المعطى هو الفاعل في تشابه أداءاتها الفنية وبالتالي هو الخيط الرابط في عملية التأثير التي

ستظهر مع وفود الفرق المسرحية العربية من الشرق إلى غرب البلاد العربية والذي كانت له مقدمات وأسباب في وفود قبائل عربية على بلاد المغرب وهو ما تجلى في التقاليد والعادات نفسها التي تأسست في الوجدان الشعبي المغربي ارتباطا بالنظام الثقافي السائد وإعادة إنتاجها باستضمار آليات الفرجة ذاتها التي يكون من أهم شروطها في التلقي هو المشاركة والانخراط في أدائها بحيث تصبح هذه الشروط اللازمة آليات للامتلاك والاندماج معها وكأنها البديل عن حضور الروح الجماعية، ولعل هذا الاستنتاج يعطي تفسيرا لتلقائية وعفوية التأثير بما يفد علينا من الشرق العربي من فرجات وأشكال التعبير الفني وسرعة الانخراط فيه، وبالتالي السعي بتبني دواعيه وأسبابه على المستوى النظري/الفكري. هذه النتيجة تتضح لنا أكثر في كوننا في المغرب تأثرنا بنموذج المسرح العربي المحمول ضمن الفرجات المسرحية الشرقية أكثر من تأثرنا بهذا النموذج في اصطدامنا المباشر معه، بل ذهب بنا إلى اعتبار بدايات المسرح المغربي مرتبطة بزيارات الفرق المسرحية الشرقية للمغرب، غافلين أصل هذه الفرجة كما تمت بالفعل في متخيلنا الشعبي، وهذا الإغفال هو ما يعبر عنه بعض الباحثين بخطأ البداية المفترضة (٣٧) للمسرح العربي عموما والمسرح المغربي خصوصا، وهو ما سبق لنا بحثه والوقوف عليه في رأي البحث الأنتروبولوجي في تنظيرات النقاد.

وسنركز على نموذجين من الفرجات المسرحية المكتسبة من طبيعة النظام الثقافي السائد في تركة تراكمات الممارسة المسرحية المغربية، نظرا لأن باقي الفرجات المسرحية الأخرى تم تداول الحديث فيها في بحوث ودراسات أخرى كما هو مبين في الجرد الذي سنورده. هذان النموذجان هما: الكناوي واعبيدات الرمى، مع مقارنة استخلاصاتنا من هذين النموذجين مع نموذج من نماذج التراجيديا الأغريقية لمقارنة طبيعة هذا النموذج مع معطيات النموذجين المغربيين، عاملين في الوقت نفسه على تقديم نموذج من الفرجة الأفريقية لاستخلاص التشابه والائتلاف بينهما. وهذه المقارنة هي ما سيتيح لنا الاطلاع على مفاهيم جديدة تتعلق بحاضر الممارسة المسرحية المرغوب فيها، حسب التطورات التي ستعرفها الممارسة المسرحية الآن بتقنياتها الحديثة، دون إغفال الاجتهادات العربية والمغربية، التي عمل أصحابها على الأخذ بالتطور نفسه من أجل تجديد الممارسة المسرحية العربية والمغربية وفق المفاهيم والمصطلحات الحديثة في الممارسة المسرحية (٣٨) كما تتم في الواقع اليوم، وبما تعنيه لفظة اليوم من آنية أي هنا والآن، خاصة تجربة الفنان الطيب الصديقي في الحراز وديوان سيدي عبدالرحمان المجدوب، والمقامات وأبي حيان التوحيدي ورسالة الغفران، كما نصادف مثل هذه الممارسات في نماذج من المسرح الأفريقي خاصة في مالي والسنيغال والكوت ديفوار، فيما يعرف بالكوتيبا . Koteba

تركة تراكمات الممارسات المسرحية المغربية كما يرد ذكرها لدى الباحثين (٣٩):

١- **الحلقة**: تم توصيفها من طرف الدكتور خالد أمين.

٢- **اعبيدات الرما**: تكاد تكون حاضرة في كل الدراسات والبحوث، غير أنها لم توصف ولم تعرف بشكل كاف.

٣- **كناوة**: تمت الإشارة إليها من قبل باحث واحد فقط.

٤- **عيساوة**: تمت الإشارة إليها مرة واحدة.

٥- **حمادشة**: تمت الإشارة إليها مرة واحدة.

٦- **بوجلود أو هرمة أو بيماون**: تم توصيفها من قبل باحث واحد، مع اعتبار ورود ذكرها في أكثر من بحث.

٧- **سيدي الكتفي**: تمت الإشارة إليها والاشتغال عليها.

٨- **البساط**: تم توصيفها والاشتغال على نماذج منها.

٩- **سلطان الطلبة**: تمت الإشارة إليها والاشتغال

عليها في عمل مسرحي واحد.

١٠- **المداح أو الراوي أو الكوال أو الحكواتي:** تمت الإشارة والاشتغال عليها.

١١- **امعشارن:** تم تناولها في بعض البحوث الجامعية ولم يسبق الاشتغال عليها كفرجة مسرحية.(٤٠)

١٢- **أزال، أهال، أميديازن:** تمت الإشارة إليها.(٤١)

١٣- **الرزون:** تم تناولها في بحث جامعي واحد (٤٢).

١٤- **لهوير:** لم تسبق الإشارة إليها بشكل كاف (٤٣).

١٥- **الملحون أو المألوف:** تمت الإشارة إليها في عمل واحد (٤٤).

١٦- **شرتات:** لم تتم الإشارة إليها بشكل كاف رغم أنها ما زالت تقدم كفرجة شعبية (٤٥).

١٧- **بيشيدي:** ما زالت تقدم كفرجة مسرحية ولم تسبق الإشارة إليها بشكل كاف.(٤٦).

إن هذا الجرد لأنواع الفرجات المسرحية المغربية، لا يعني أنه جرد شامل، بل فقط عينة من الفرجات المسرحية التي لا زالت تمارس في مناسبات مختلفة، كما أن بعض هذه الفرجات عرف طريقه إلى خشبة المسرح في أعمال مسرحية من قبل مسرحيين مغاربة أو بعض الفرق المسرحية. ويلاحظ في هذا الصدد أنواع الفرجة المسرحية الأمازيغية التي استعادت جذورها في حضور هذا النوع من المسرح في الثقافة الوطنية، والملاحظة نفسها نسجلها بالنسبة لأنواع من الفرجة المسرحية الصحراوية المعروفة في الأدب الحساني (٤٧)، وإن كانت الإشارة إليها في هذا المقام تثبت غنى وتطور ذخيرة الفرجات المسرحية المغربية وتؤكد استمرار ممارستها كتراكم في سجل هذه الفرجة، فإنها في الوقت نفسه تعطي مؤشرات لإمكانية انطلاق فرجة مسرحية أصيلة، ما زالت تتفاعل مع الوجدان الشعبي، وهو ما يؤكد أن نمط الفرجة المسرحية المغربية في المغرب على الأقل جاء متأثرا برد فعل الخطاب النهضوي المنتج في العقل السياسي العربي أكثر مما هو تعبير عن غياب أصل الفرجة المسرحية العربية في الثقافة، باعتبارها ثقافة سائدة، وهو ما يؤدي الى مفهوم الثقافة العالمة، في حين أننا وعندما نأخذ بالمفهوم الأنتربولوجي للثقافة، نكتشف مدى انتقائيتنا في تحديد هذا المعنى للثقافة، وهذا ما نعمل على إثباته وتأكيده هنا، إضافة إلى كون التطور الثقافي وما يعرفه من إنتاج لأنواع أدبية والفرجات أو إعادة إحياء هذه الأنواع والفرجات هو تطور لمراحل الوعي السياسي ورد الاعتبار للوعي الوطني باسترجاع تاريخنا الوطني، وفي الآن نفسه استرجاع هذه الأنواع الأدبية والفرجوية وبالتالي هو تطور هذا المسلسل في التعبير عن تطور هذا الوعي، وأن تسلسل هذا التطور في حضور فرجات المسرحية القديمة والنبش فيها هو نبش من جهة أخرى في الذاكرة مما يؤدي الى النبش في سجل الصراع الاجتماعي على أساس أن حامل الثقافة والفاعل فيها وفي أنواعها المختلفة هم الأطر الاجتماعية المنتجة للمعرفة أو بتعبير آخر المثقفون العضويون، ومن ثمة يكون سجل الفرجات والأنواع الأدبية هو سجل الصراع الاجتماعي، وهنا نلتقي مع أنواع هذه الفرجات المسرحية في الثقافة المغربية الشعبية والتي هي دليل في حضورها أو كمونها عن قوة ومدى هذا الصراع، ومن ثمة نعتبر النماذج الفرجوية الراسخة القدم في الثقافة الوطنية ليست إلا نماذج مضمرة في ثنايا هذا الوعي وتتحين الوقت المناسب للانبثاق والتعبير عن ذاتها، هذا ما نلاحظه في سجل التنظير المسرحي الذي جاء تنظيرا محاثيا لوعي وطني يمزج بين القومي والنهضوي والوطني في خطاب نظري ثقافي لم يكلف عناء البحث نفسه عن جذوره، وفي أصل الإشكالية المطروحة في هذا المجال، وهكذا نراه يعبر عن ارتباكه بدعوى التأسيس، أو التأصيل بناء على ما هو حاضر، وبالتالي يغيب لحظة البداية من منطلق التبعية للسياسي تارة، أو من منطلق الأخذ بمفهوم المثاقفة تارة ثانية، أو الدعوة للخصوصية تارة ثالثة،

وكلها مصطلحات تعوض استنكاف البحث في الأصل وأسسه من خلال التراكمات المشار إليها في الجرد الذي قدمناه والتي ليست إلا تراكمات بمعنى آخر لطبيعة الوجود الاجتماعي للناس كممارسات تمت وتتم بالفعل للبحث عن أسطورة الأصل على حد قول الدكتور خالد أمين، وكما يحملها إلينا خطاب التنظير في المسرح الغربي والذي عمل في محاولات أخرى على معاودة سؤال الأصل في نماذج عن المسرح الشرقي كما هو واضح في تجربة أرطو النظرية وبيسكاتور، وبرتولد بريخت، وجروتوفسكي، وباربا، وبروك..... مع استثناءات في المسرح العربي يمكن أن نؤشر على تجربة عبدالرحمان ولد كاكي وكاتب ياسين في الجزائر، وعبدالصمد الكنفاوي والطيب الصديقي في المغرب..

إن أهم ما نريد التركيز عليه في هذا الجرد من ممارسات مسرحية مغربية هو الكناوي والتي تعتبر من أعرق الممارسات المسرحية المغربية، والتي ما زالت تمارس إلى اليوم.

الكناوي مسرح طقوسي تمارسه طائفة من العبيد السود من أصل زنجي وجدوا أنفسهم في ظروف اجتماعية واقتصادية صعبة من جراء النبذ والدونية التي ينظر إليهم بها السادة، ويعتمد في ممارسة طقوسهم على التوسل والذكر مما جعل هذا الطقس الممارس يأخذ طابعا دينيا يعرف بالساكن نشدانا للانعتاق والتحرر من هذه الوضعية، التي وجدوا أنفسهم عليها، ويقوم هذا الطقس المسرحي على الإنشاد والغناء والرقص والتشخيص، بكلمات مليئة بذكر الأسلاف واستحضار «أرواحهم» في سبع محلات هي عبارة عن سوناتات متكاملة وكل محلة من المحلات السبع تقوم على لون من ألوان الطيف الطبيعية: الأزرق، الأحمر، الأصفر.... وكل لون له طقوسه الخاصة من حيث شخصياته وبخوره، وذبائحه، وأهازيجه، ورقصاته ونوعية المشاركة فيه من طرف الجمهور، ويرتبط استحضار الشخصية بروح الملك وهو ما يؤدي إلى روح الأسلاف واستحضارها عن طريق النداء / الاستغاثة بأداء غنائي وإيقاع راقص على أهازيج ممزوجة بالصياح والعويل، والتي تبدأ أولا همسا، وسرعان ما تتحول إلى نوع من الجذبة الجسدية والروحية، والتي تنتهي في الغالب بلحظات إغماء كانفصال عن الإحساس بالعالم الخارجي نتيجة التوحد مع معاني الكلمات وإيقاع الغناء الراقص والارتقاء بالأرواح في نشوة عارمة مع أدائهم الذي يجعلهم يعبرون برقصاتهم عن نوعية هذا الانفصال الجسدي عن الواقع المادي المفروض عليهم كعبيد ليتم الحلول الروحي مع الأسلاف المتوسل بهم، وكأن الجذبة المأخوذ بها في الكناوي هي نوع من الممارسات الطقوسية لاستحضار روح الأسلاف الخيرين، خاصة وأن ذكر أسمائهم ومناشدتهم العفو هو نوع من طرد أرواح الشر والاتقاء منها بترديد ألفاظ الذكر المرتبطة بالله سبحانه وتعالى، والنبي محمد صلى الله عليه وسلم، والصحابة، والتابعين، للتحسين من وضعهم خاصة وأن الدين الإسلامي لا يميز بين الناس إلا بالتقوى، أي قوة الإيمان، وليس على لون البشرة، أو الوضع الاجتماعي والاقتصادي للناس، وهنا يكون مسرح الكناوي فرجة موحدة وجامعة بين الناس على أساس ملفوظ الأهازيج المليئة بالذكر والتوسل وكأنه مسرح طهراني على قاعدة إيمانية، وثمة تكون كل طقوس الكناوي هي طقوس للتطهير والامتلاء بقيم الإسلام كدين موحد لله وموحد للمؤمنين به في الآن نفسه. لهذا نراهم في طقس الكناوي يكثرون من الصلاة على النبي والتوسل إلى الله المعبود الأحد.وهذا اللجوء الإيماني راجع لكون طائفة كناوة طائفة من العبيد السود الذين تم جلبهم إلى بلاد الإسلام في فترات الفتوحات الإسلامية لأفريقية السوداء: مالي، غانا، النيجر، أو ما يعرف في التاريخ الإسلامي ببلاد السودان (نسبة إلى اللون الأسود) في مجاهل الصحراء، وبهذه القوة الإيمانية التي تم استئصالهم بها من أوطانهم يحاولون إعادة الاعتبار لذواتهم، وهنا يلعب طقس الكناوي دور الحامي لهذا الاعتبار

واسترجاعه باعتباره طقسا ثقافيا يتنمي للنظام الثقافي الرمزي لهذه الطائفة، وبذلك يصبح سلاحا محصنا بعد امتلائها بالقوة الإيمانية، والخروج من الوضعية الاحتقارية لهم كعبيد للسخرة والقنانة، وهي مراتب دونية مما تنص عليه تعاليم الإسلام القائمة على المساواة واللافرق بين الناس، بين المسلم والمسلم إلا بقوة الإيمان (التقوى) غير أن المتطلبات الاقتصادية ونوعية الأعمال المطلوب القيام بها أيام الدولة السعدية (قوافل الذهب) جعلت المصالح الدنيوية تطغى على سلوك الفاتحين، وهو ما جعل الإحساس بالظلم والمهانة تظهر بقوة في حياة الطائفة، وهو كذلك ما جعلهم يشعرون بالعزلة والتشكل كطائفة ضمن النظام الثقافي الإسلامي والتسلح بقيمه انطلاقا من خصوصية رموز ثقافتهم الإفريقية للخروج بإبداع الكناوي.

كما أن هذا العزل المفروض على الكناوي جعله يلجأ لاستحضار أسلافه:(بمبارا، الكويو، الحوصي، كانكا، يوبالي.....) والانتظام في طقوس تمزج بين هذه الرموز الإفريقية والرموز الإسلامية: سيدنا بلال، لالة مليكة، سيدي ميمون، الباشا حمو.....لجوء لقوة علوية: السماوي (اللون الأزرق / الحرية) لإعادة الاعتبار لوضعه كإنسان من خلال نظام ثقافي مغاير للأصل الإفريقي، وللنصير الإسلامي، والذي وجدوه في طقس الكناوي الذي يظهر وكأنه ينتمي لنسقه الثقافي الزنجي الخالص، غير أنه وكما لا حظنا يبقى ممتلئا بدلالات النظام الثقافي الإسلامي، الذي سن وشرع تحرير العبيد والنظر الى المسلمين نظرة مساواة.

إذن الطقس الكناوي في شكله ونوعية فرجاته طقس زنجي أفريقي وفي محتواه طقس إسلامي، ينشد تحقيق التوحد والتماهي مع روح الإسلام، وهذا التزاوج بين نظامين ثقافيين هو ما نلاحظه في نوعية الفرجة المسرحية التي أعادت التوازن لشخصية الكناوي وهويته، وترسيخ وعيه بهذه الشخصية أمام عنف تصارع النظامين الثقافيين بفعل الاقتلاع من الجذور الأصلية للكناوي ذي المنبت الثقافي الزنجي الإفريقي، ونلاحظ كذلك غياب هذا التنافر وعنف الممارسة الطقوسية للكناوي في أفريقية الموطن الأصلي لهذه الفرجة، وهو ما جعل الكناوي كفن مسرحي طقوسي وبأدائه العميق معبرا عن حالة خاصة لطائفة الكناوي بالمغرب وبعض بلدان شمال أفريقية كتعبير عن إثبات الهوية الوطنية وترسيخها خاصة وأن هذا التمييز نجده قائما في أنواع التركيبة البشرية للمسلمين بالمغرب والتي أراد بهذه الممارسة الفرجوية إعطاء خصوصية للكناوي، وقد لعب مسرح الكناوي على تأكيد هذه الخصوصية وفرض الاعتراف بها خاصة وأنها قائمة في جوهرها على المبادىء الإسلامية، وكأن الطابع الطقوسي لهذه الفرجة المسرحية أعطى بعدا آخر للنظام الثقافي المغربي، وهنا نستحضر امتلاءات فرجوية مسرحية أخرى بمثل هذه الدلالات عندما امتزج النظام الثقافي الأمازيغي بالمغرب بالنظام الثقافي العربي بوفود قبائل العربية الثلاث على المغرب، وهو ما أعطى فرجات مسرحية جديدة قائمة على فن العيطة خاصة نوع الساكن ودلالة الساكن أعمق من مجرد كونها توسل وذكر، وقد لاحظنا حضورها في الربط بين نظامين ثقافيين سابقين: النظام الثقافي الإفريقي الزنجي والنظام الثقافي الإسلامي في الكناوي، وهي تحضر الآن في الربط بين نظامين ثقافيين آخرين: النظام الثقافي الأمازيغي والنظام الثقافي الإسلامي العربي (٤٧) وهذه الملاحظة تجعلنا نؤكد أن طابع الفرجة المسرحية المغربية قائمة بل إنها منبثقة في ممارستها على الطابع الطقوسي للساكن (٤٨).

مواصفات الطقس الكناوي ومميزات فرجتها المسرحية:

يقوم الطقس الكناوي على مجموعة من الأداءات التي يقوم بها كناوة خلال الليلة، إذ يعتبر إحياء الليلة الكناوية هو الأساسي في أداء هذه الطقوس وبذلك يتحدد الليل كفترة زمنية مهمة في هذا الطقس، كما أن الطقس الكناوي هو الأداء الحركي الذي يفترض

حضور جمهور معني بقيامه وأدائه خارج أعضاء الطائفة الكناوية يتشكلون على شكل دائرة وهو ما يعرف بالحلقة تاركين وسطها ساحة فارغة لأداء الرقصات والقيام بحركات تشخيصية راقصة لإعادة استحضار وقائع في حياة أولاد «بمبارا» والذين يمزجون في خصوصيتهم هذه المعطيات الدالة على الحياة التي أصبحوا عليها كعبيد في مجتمع السادة وهذه الخصوصية بالإضافة الى تمييزها بين سيد وعبد فإنها تقوم كذلك على تمايز اللونين الأسود والأبيض وفي مناطق الشمال في المغرب نجد أعضاء الطائفة الكناوية ببشرة بيضاء مما يعني أن التمازج القوي للكناوي في المجتمع، وأن طبيعة المجال كمرحلة قصوى في تشرب هذه الطبيعة هي الدلالة الأساسية في حضور الكناوي الأبيض، وهي مرحلة من مراحل التماهي مع الطقس الكناوي والتلبس بهذه الحالة هو الإيمان بالكناوي، وتشرب قيمه، والانخراط في أدائه،ا علما بأن الأداء الكناوي في الليلة يبدأ بطقس أولاد بمبارا، كطقس أصلي لينتقل للأداء الكناوي الممتزج بالمغربي، وهو ما يعرف بالأداء المرساوي في الكناوي وتعبير مرساوي هو تعبير تمييزي بين طقس الغابة والسهل المنبسط، لأن الغرباوي /أولاد بمبارا، والمرساوي الكناوي الممتزج بالوطن الجديد تجده في السماوي المعبر عن الماء السماء والزرقة والدلالة على الحرية والانعتاق بما هو اعتراف بالتمييز اللوني والذي لا يعني أي شيء بالقياس لمبادئ وقيم الدين الإسلامي والذي لاحظنا أنه يقوم على القوة الإيمانية لا غير، كما أن عملية التوحد هاته بين الأدائين: الغرباوي والمرساوي هو توحد في طبيعة الحال والتشبع بها كقيمة جديدة منتجة على أساس الساكن كتعبير عن التوحد والتماهي مع روح الأسلاف والذين يصبحون أسلافا للجميع بدون تمييز بين الكناوي الأبيض والأسود، والساكن إيقاع وأداء يعبر عن التعايش والتساكن والاطمئنان النفسي وفيه يظهر الانشراح تعبيرا عن بلوغ مرحلة التطهير كمرتبة للاندماج الاجتماعي وطبيعة الساكن في الفن الشعبي المغربي لا تتجلى فقط في الكناوي بل إنها تجليات واضحة في كل الأداء الغنائي، الشعبي التشخيصي القائم على التمازج بين أدائين شعبيين أو أكثر (٤٩) وضمن الساكن تم تشكيل الوجدان الشعبي المغربي والتعبير عنه كامتداد للارتباط بالأسلاف وإعادة استحضار أرواحهم لإعادة تجديد الميثاق الضمني في التعاقد الاجتماعي القائم على الصفاء الروحي لساكنة المغرب وربما كانت له تجليات في البلاد العربية الأخرى في حلقات الذكر والحضرة والزار وهو ما يعرف بالموسيقى الروحية والصوفية، والمراحل التي ينتظم فيها الطقس الكناوي هي:

❖ **العادة**: وهي الإعلان عن مكان وزمان الفرجة الكناوية، وتتم العادة بطواف تقوم به الطائفة الكناوية التي تتقدمها مجموعة من الفتيات الصغيرات بلباس أبيض يحملن الشموع على طبيقات بها الحناء والتمر والحليب على إيقاع الطبل والقراقب، بحيث تجوب هذه الطائفة أهم الأحياء المجاورة لمكان إقامة الليلة، ويتم هذا الإعلان بعد صلاة العصر، وعند وصول الموكب إلى مكان الحفل تنحر الذبيحة وعادة ما تكون تيسا، إلا في الحالة التي يكون فيها الملك المنشود وحسب طبيعة المستضيف لليلة ملكا من الشرفاء، فإن الذبيحة تكون خروفا أبيض اللون، أما إذا كان المضيف موسرا فإن الذبيحة تكون ثورا.

❖ **فتيح الرحبة**: الرحبة هي الساحة التي ستجري فيها الليلة والتي تختار من بين الساحات القريبة من مكان إقامة الليلة، وداخل هذا المكان إذا كانت دارا متسعة والتي تم فيها نحر الأضحية، وفتيح الرحبة يكون بعد صلاة العشاء أو بعد صلاة المغرب على أن تتاح فرصة لإقامة صلاة العشاء، لأن المعلم الكناوي والذي هو العازف والمنشد في نفس الآن على آلة الهجهوج لا يقرب آلة العزف الوترية إلا وهو في حالة وضوء/ طهارة، وتكون عملية فتح الرحبة بانتظام الحلقة واصطفاف الحاضرين فيها على شكل دائري ضيق يكونون جالسين ويتوسطهم في نفس صفوفهم المعلم، ويجلس إلى جانبه، وعلى يمينه ويساره باقي

أعضاء الطائفة الكناوية بما فيهم قارع الطبل الذي يظل واقفا، أما قارعو القراقب فيكونون جالسين لمصاحبة إيقاع العزف وقرع الطبول، أو متتبعين الإيقاع بالضرب على الأيادي (التصفيق)، وغالبا ما يكون حضور كانكا أحد أبناء بمبارا كتعبير عن انتماء الطقس هذه القبيلة واستحضار روح الأسلاف من خلالها مع الأصداح بطلب العفو من الله سبحانه وتعالى والصلاة على النبي (محمد صلى الله عليه وسلم) مع التوسل في تحقيق ذلك بذكر أسماء الصحابة الأولياء والصالحين.

❖ **رقصة الكويو:** وضمن عملية فتيح الرحبة تقدم رقصة الكويو التي يقوم بها راقص مستعينا في رقصته بإيقاع القراقب وحركات الأرجل والقفز في حركات بهلوانية معبرة عن محاولات تحرير الجسد وانطلاقته في قفزات إلى الأعلى، وقد يتوالى تقديم هذه الرقصة عن باقي أعضاء الفرقة القارعين على القراقب بشكل فردي أو ثنائي، وتتخللها تحيات السلام بحركة الرأس تعبيرا عن الطاعة المصاحبة بتعليقات (صح كويو) مع تكرار لفظة التسليم وكأنهم بهذا يعبرون عن رضاهم بتسليم أرواحهم، ووضعها رهن إشارة الأسلاف، خاصة وأن الكويو هو رمز لسلاطين الزنوج وقادتهم، كما أن هذه اللفظة تعبير على أن ما يقومون به هو مجرد عرض حال الكناوي، كطائفة منبوذة من المجتمع بسبب اللون، وكل ما يقصده الكناوي هو الاعتراف به وإعادة إدماجه، وهنا تأتي التوسلات وأهازيج الذكر والتي تتوالى بتوالي الإيقاع والرقص، وتنتهي عملية فتيح الرحبة بلعبة فرجوية تشخيصية تسمى البحث عن المخبية، وغالبا ما يتم الاهتداء الى مكانها، وكأن الكناوي في هذه الفرجة الرمزية يعرف ما يبحث عنه: الحرية أو العفو.

❖ **النكشة:** وهي عبارة عن أنشودة تقوم على السرد لوقائع وأحداث تكون الطائفة قد مرت بها في تاريخها، وتؤدى هذه الأنشودة ضمن استعدادات فتيح الرحبة بالإضافة لرقصة الكويو التي تكون استحضارا لروح الأسلاف، وفي دلالة لفظة النقش، والنسج الكلامي، والتي يمكن أن نعبر بها عن عملية النظم المنساب في أقوال وحركات الأداء المصاحبة للعزف والقرع، والنكشة تشبه إلى حد كبير السرابة، وقد يتم تقديم النكشة بشكل سابق عن لعبة المخبية ورقصة الكويو، لأنها بمثابة التسخين الأولي لليلة الكناوية.

❖ **المحلات الكناوية:** وهي سبع محلات تأتي تباعا من محلات البويض (البيضان) الى محلات الكوحل (السودان) السود ومحلات النساء (السوسية) وأولاد الغابة وأولاد بمبارا واليهود (السبتيين). وكل محلة من هذه المحلات تتضمن مجموعة من الملوك مفرد ملك وهو عبارة عن شخصية روحية يتم استحضارها وفق طقوس خاصة تتمثل في لون اللباس ونوعية البخور والذبيحة المقدمة كأضحية بديل في الليلة الكناوية مثلا محلة البيض (البويض) هي محلة خاصة بالعرب ولهذا تسمى بمحلة الشرفاء نسبة الى النبي محمد (صلعم) وعنصر الربط فيها بين النسب الكناوي الزنجي ذي المنزع الإفريقي هو سيدنا بلال مؤذن الرسول (صلعم) اعتبارا للونه الأسود والذي يصبح استحضاره شبه دائم لدى الكناويو حيث تسمى به كل الزوايا التي تؤخذ مقرا لطائفة كناوة ومن خلاله يتم استحضار ليس ملوك الشرفاء العرب فقط ولكن حتى ملوك أولاد بمبارا تحديد للانتماء السلالي للكناوي، وهو ما يكون مؤطرا لليلة برقصاتها وأهازيجها وأدعيتها التوسلية لطلب العفو الذي هو العتق والتحرر ودلالة الأضحية البديل في معناها المقدس سواء كان مرتبطا بالدين الإسلامي أو بالأسلاف، وإعادة الاعتبار للنظام الثقافي الذي يستمد منه الكناوي هويته واستعداداته الروحية والجسدية للاندماج في النظام الثقافي الجديد، وهو ما يجد تعبيره في امتزاج لونين موسيقين في الإيقاع الغرباوي الزنجي الإفريقي والمرساوي المنبسط والمنساب، وكأنه التسلل الروحي للتشبع بالقيم الإسلامية العربية وهذا ما نلاحظ تداخله وامتزاجه في حضور ملوك الشرفاء وملوك اولاد بمبارا في الليلة الكناوية.

❖ **العشاء:** وهو الوليمة التي تتوسطها الليلة الكناوية والتي تعد أساسا من لحم الأضحية وغالبا ما تكون وليمة بدون ملح وقد يكون ملحها هو هذا التمازج بين ملكين أو أكثر في تمازج الإيقاع الغرباوي والمرساوي والحضور القوي للجسد من خلال الجذبة والشطح الصوفي كجهاد مادي للاندماج والتخلص من بقايا النظام الثقافي في الأصل استعدادا لولوج النظام الثقافي الجديد وهنا تكون الأضحية البديل بديلا عن الخلاص من الأسلاف وارضاء للأباء الجدد عن طواعية وتقربا منهم. ويسبق العشاء بكل موجبات الدعوة الناشدة للعفو وتقبلها بتقديم الحليب كمشروب يعبر عن الصفاء والتسامح، وتختتم الليلة الكناوية بطعام الإفطار الذي يقدم مع انبلاج ضوء النهار وطعام الإفطار عبارة عن حساء (حريرة).

❖ **الآلآت والملابس:** الآلات الموسيقية التي يعتمدها الكناوي في إحياء هذه الليلة نوعان: آلة وترية هي الهجهوج وآلات النقر ومن ضمنها نجد الطبل والقراقب أو التصفيق بالأيدي.

١- **الهجهوج** آلة وترية تتكون من ثلاثة أوتار هي عبارة عن صندوق يحمل ملامح القناع بفتحاته في وسط الوجه المشدودة إليها الأوتار الثلاثة بعمود (سارية) تنتهي بجدائل وأصداف الحلزون الصغير، وكأن هذا القناع هو استحضار لطوطم القبيلة بمبارا وتعبير عن روح الأسلاف، غير أن العازف عليه والذي يكون هو القائد (لمعلم) لا يعالج أوتار الهجهوج إلا بعد أن يتوضأ وضوءا كاملا تعبيرا عن الطهارة الإسلامية وهي طهارة تعبر كذلك عن الإيمان والقناعة بالدين الإسلامي لأن الطهارة تقتضي بعد الانتهاء منها القيام بصلاة ركعتين كما أن عملية العزف تتم مباشرة بسبابة اليد اليمنى وكأن العازف يسبح باسم الله وحمده (الذكر).

٢- **الطبل:** آلة نقرية وحجم هذا الطبل يكون ضخما لإعطاء إيقاع قوي ومسموع في مجموع الأجواء وكأنه تعبير عن شساعة الرقعة الأرضية التي يقطنها كناوة، كما أن الهدف من اعتماده في هذه الليلة يكون قصد الإعلان عن قيام الليلة وانتظامها كما كان يستعمل سابقا للإخبار بوقوع أحداث مهمة في حياة القبيلة ويرتبط استعماله كذلك بحضور ملك أولاد بمبارا أو شيخها الكبير والذي يعرف بكانكا هذا ويرتبط اعتماده في الليلة الكناوية باسم هذا الرمز الروحي للكناوي كما أنه يشغل في حضرة الملك السوداني (السود).

٣- **القراقب:** هي آلات حديدية أو خشبية تلبس في اليدين بشكل زوجي لإحداث الإيقاع وغالبا ما يكون صدى إيقاع القراقب محدودا في نطاق الرحبة الساحة المشغلة في حيز الليلة الكناوية واستعمال القراقب الخشبية يعطي إيقاعا أقل انخفاضا من القراقب الحديدية ولهذا الاستعمال والاختيار علاقة بحياة الكناوي فكلما كان الحضور السادة / الأشراف كلما كان اعتماد القراقب الخشبية أو الإيقاع بالأيدي، وعلاقة القراقب في الإيقاع بالأيدي لأن تحريكها مرتبطا بحركة الأيدي تعبيرا عن عملية القيد أو استمرار حالة العبودية (المربوط) لهذا يكون الإيقاع بالقراقب مصحوبا بالرقص كتعبير جسدي على استمرار هذه الحالة وهو تعبير رمزي كذلك لمواصلة نشدان العفو والتحرر وهي الحالات التي يعبر فيها الكناوي أثناء الرقص برفع اليدين الى أعلى الرأسين وإعادة خفضها الى الأسفل وغالبا ما تظهر هذه الحركات في رقصة الكويو، وحركات الرقص الكناوي تعتمد الخفة والقفز والدوران وتحريك الرأس بشكل قوي لإدارة جدائل الرأس وكأنها مرحلة قصوى في التماهي مع روح الأسلاف وإعلان عن خروج هذه الأرواح المتملكة للكناوي من أجل الانعتاق والحلول الجديد لأرواح أسلاف الإسلام كتعبير عن الإيمان بالله وحده ورسوله محمد صلى الله عليه وسلم.

❖ **الملابس:** يرتدي الكناوي أثناء انتظام الليلة وخلال الإعداد لها ملابس فضفاضة موثقة بأحزمة سوداء أو حمراء أو خضراء أو صفراء مزينة بالودع (أصداف المحار الصغيرة أو الحلزون) بحيث تساعد هذه الملابس على الحركة والانسياب الجسدي

المطلوب في حالة الرقص أو الجذبة أما الأرجل فتكون حافية مع وضع قباعات (طواقي) على الرأس مزينة هي كذلك بالأصداف وخيوط شعر مستعار.

❖ **التسمية:** نشير بصدد مواصفات هذه الفرجة المسرحية الى تسميتها والإحالات التي تؤدي إليها هذه التسمية للتعرف على جذورها وعمق تأصلها في الثقافة المغربية باعتبارها كما أسلفنا نسقا ضمن النظام الثقافي العام هذه الثقافة والذي يعاد إنتاجها بتجديد استمرار آلياته، خاصة في ارتباطها بالنموذج الطقوسي الذي يتم به إحياء الليلة والتي هي إحياء للأضحية البديل للحفاظ على تماسك واستمرار هذا النظام، حيث نجد أن لفظة الكناوي تحيل على بعد جغرافي كحيز لوجود هذه الفرجة وهكذا تعادل «الكناوي» الاشتقاق من منطقة غانا أو غينيا وفي تأويل آخر كينيا، وكلها دلالة لمدن توجد في عمق أفريقي السوداء التي اكتشفها أسلافنا على عهد الدولة السعدية تم الدولة العلوية بعدها. كما أن اللفظة الكناوي يمكن إرجاعها في تأويل آخر إلى الجذر اللغوي القن، ونحن نعلم أن القن هو العبد الذي يكلف بالسخرة في نمط الإنتاج الإقطاعي، ويكون هذا التأويل قريب من المهام التي كانت تقوم بها الطائفة الكناوية في المجتمع المغربي على العهدين المشار إليهما أعلاه، كما أننا نجد تأويلا لغويا لهذه اللفظة يرتبط بأصل المغاربة الأمازيغي حيث يفسر الفعل أكناون عدم فهم لغة الآخر وهكذا كان المغاربة الأوائل يطلقونها على كل من تعذر عليهم التواصل معه لغويا.

اعبيدات الرما:

تعتبر فرجة اعبيدات الرما، هي النموذج الثاني المقدم في هذه المقارنة التي نعقدها بين أشكال الفرجة المسرحية المغربية والنموذج الإغريقي باعتباره نموذجا مؤثرا في الممارسة المسرحية الغربية ومن خلالها تم تأسيس النموذج المسرحي المقارن عالميا بمنطق المركزية الأوروبية، وبتقديمنا لنموذج الفرجة المسرحية «اعبيدات الرما» نعمل على إتباث تراكم في الممارسة المسرحية المغربية ومنه العربية أمام هذا المنطق وبالتالي نقد مرتكزات منطق خطاب التأسيس المنتج في المسرح العربي والمغربي، ونقد الحاجة إليه أمام هذه التركة في الفرجة المسرحية المغربية، وبالمثل نجد في دراسات أخرى عربية إشارات لوجود مثل هذه الذخيرة في المتخيل المسرحي العربي (٥٠)، وإن كنا قد أدرجنا نموذج فرجة «اعبيدات الرما» هنا لاعتبارها نموذجا ثانيا، فإن هذا لا يسقط عليها أنها تعتبر منطلق كل الفرجات المسرحية المغربية على الأقل، وإلى حدود ما توصلنا إليه من نتائج البحث في هذا الموضوع (٥١) خاصة في علاقته بأنماط الغناء الشعبي المغربي والذي يؤدي بنا من جهة الى الشعر العامي ومن جهة ثانية إلى مكونات الوجدان الشعبي، وبالتالي مكونات المتخيل الشعبي، وهذا الارتباط بالشعر العامي يمثل في حد ذاته مقارنة بين شعر الإيامبو في اليونان والمسرح.

❖ **في التسمية:** تقوم تسمية «اعبيدات الرما» على شقين هما: اعبيدات والرما، حيث تعني اللفظة العبيدات الخدام أو العبيد، والرما الرماة أي الصيادون، ومن ثمة تكون التسمية «اعبيدات الرما» تعني خدام، أو عبيد الصيادين الذين يقومون بالسخرة، ومن ضمن هذه الأعمال ترتيب الفرجة أثناء خرجات ورحلات الصيد التي ينظمها «الرما» باعتبارهم يمثلون سادة المجتمع وفق نمط الإنتاج الزراعي الذي عرفه المجتمع المغربي، وبهذا نجد تواجد هؤلاء العبيدات منتشرا في كل المناطق المغربية للقيام بهذه الأعمال. والعنصر الأساس في فرجات «اعبيدات الرما» هو الغناء والرقص وتقديم فرجات مسرحية كوميدية ساخرة وهي عبارة عن كوميديات اجتماعية / سوناتات تتضمن انتقادات لممارسات اجتماعية ظالمة تجاه عامة الناس، وغالبا ما تكون هذه الممارسات الاجتماعية الظالمة صادرة عن الرما ما داموا هم السادة، وهكذا نجد هذه الكوميديات تفترض شخصيات تنتمي للطبقتين الاجتماعيتين: الرما/ السادة، العبيدات / العبيد،

ويلاحظ استمرار تقديم هذه الفرجات المسرحية الكوميدية الساخرة حتى الآن رغم التحول الذي عرفته علاقات الإنتاج في المغرب من نمط إنتاج زراعي إلى نمط إنتاج تجاري صناعي، حيث أصبح ارتباط هؤلاء العبيد بأضرحة الأولياء والصالحين. وهذا التحول في علاقة الارتباط هو الذي سيساعد على وجود فن غنائي شعبي يستمد من السادة الجدد الممثلين بأضرحة الأولياء والصالحين ومضامينه الغناء والتي هي عبارة عن التسول وذكر أمجاد السلف..وسيعرف هذا النمط الغنائي بالساكن، ومنه نجد الساكن الكناوي والحمدوشي والعيساوي والهداوي (نسبة الى سيدي هدي ذي الأصول التيجانية) ومن خلال الساكن سيحضر نسق النظام الثقافي بالمغرب المستمد أصلا من نظمة الزوايا. ولعل حضوره هو الذي سيجعل أصل الفرجة المسرحية المغربية وممارستها ذات طابع طقوسي شعبي مما يجعلها تنزع نزوعا بدويا فيه تخليد للماضي والبكاء عليه باعتباره تذكيرا بالأسلاف، حيث سيصبح وجود الضريح رمزا أو دلالة على حضور السادة الإقطاع الذين كان حضورهم يبرر بث الشكوى وآلام الوضع المعيشي ومع استمرار هذا الوضع يتم استدعاء أرواحهم من خلال التجمعات المقامة حول الأضرحة بمناسبة إحياء ذكراهم الممثلة بالمواسم والأسواق والأعراس، والتي وإن كان ظاهرها يرتبط بالسوق كمركز لقضاء الحاجات الدنيوية وللتبادل التجاري، فإن هذه المناسبات لها ارتباط كذلك بالبعد الروحي لتجمعات الناس من أجل تجديد أواصر العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية من خلال إعادة انتظام النسق العام للنظام الثقافي، وقد يكون هذا هو السبب الرئيس في انتظام هذه المواسم والأسواق وبالتالي استمرار إنتاج وإعادة إنتاج هذا الفن المسرحي القائم على الأداء والمشاركة في فرجة جماعية يتداعى إليها كل أعضاء المجتمع.

مواصفات فرجة اعبيدات الرما:

تتصف فرجة «اعبيدات الرما» بأنها فرجة جماعية، الشيء الذي يجعل بعض الباحثين ينعتها بمسرح الركب نظرا لكثرة المشاركين فيها وكثرة العتاد المسرحي المعتمد في تقديم هذه الفرجة لأنها أصلا فرجة تقام بقصد النزهة، أو ما يعرف في المغرب بالنزاهة، حيث يقوم اعبيدات الرما وهم كما سبق القول خدام عبيد بتأثيث الفضاء الذي يختاروه الأسياد الرما للفرجة والنزهة، ويشمل التأثيث نصب الخيام وبسط الأفرشة وتهيئة وإعداد وجبات الطعام، وعندما يستتب الأسياد في جلساتهم بعد جولات الصيد والقنص، يبدأ العبيدات بتقديم الفرجة والتي هي عبارة عن أغان راقصة تتخللها مشاهد مسرحية تعتمد أساسا على الكوميديا والسخرية من بعض المواقف الاجتماعية، أو إثارة قضايا تهم السكان بأسلوب كوميدي ويتم ذلك بعد توزيع الأدوار بين العبيدات تبعا للأحداث المراد روايتها، علما بأن أدوار العبيدات في إقامة النزاهة تكون محددة سلفا، وفيها نجد الشيخ وهو من يمثل رئيس الجوقة، ثم المقدم الذي يليه في المرتبة، وهو المعني بالتنظيم ثم الجراي الذي تكون مهمته الإخبار وتجميع العبيدات استعدادا للنزاهة. أما الأدوار المؤداة في الغناء فيبدأها الشيخ باعتباره رئيس الجوقة، ومنه تنطلق بدايات الأغاني ولازمتها. أما الفرجة المسرحية والمبنية على إثارة قضية من القضايا فإن الأدوار فيها تتحدد تبعا لمضامينها ومقتضياتها، علما بأن الشيخ هو الذي يعطي انطلاقتها ويندمج في أدائها باقي أعضاء الفرقة وغالبا ما يحتاج الأداء الغنائي أو المسرحي لملابس وبعض المؤثثات مثل الأقنعة، أو اللحى، أو العمائم، لأن ظاهرة اعبيدات الرما تعرف بوضع طواقي، أو قلانسوات على الرأس إلا فيما يتعلق بالتمثيل فإن الأمر يختلف بحيث يصبح إزالة الطواقي والقلانسوات واردا. وأهم الأدوات المستعملة في الغناء والرقص نجد المقص والطعريجة والبندير، حيث يكون الإيقاع مرادفا للأداء الغنائي الراقص، كما أن المشاهد الدرامية في هذه الفرجة تعتمد الإيقاع الغنائي نفسه والرقص لتأكيد اللازمة التي

تكون خلاصة للمواقف المراد إثارتها في هذه الفرجة، دون إغفال ختم هذه النزاهة بالدعاء وطلب المغفرة والتواب للجميع، وكأن الأمر يتعلق بنوع من المصالحة حيث تكون الإثارة والأداء الغنائي الراقص نوعا من التطهير وهذا ما يتجلى حاليا في هذه الفرجة التي يرد فيها باستمرار ذكر الأولياء الصالحين في شكل توسلي مما يعني أنه التطهير هو الحاضر بقوة خاصة، وأن ما يجمع القوم في هذه الفرجة وبالشكل الذي وصفناه هو الطعام، والذي يكون أساسه حصيلة الصيد وهي نوع من الذبائح، وهو ما صار يركز عليه في غياب الأسياد الرماة الصيادة بالإتيان بذبيحة تنحر أمام باب ضريح الولي الصالح لينطلق الغناء والرقص والتشخيص بعد دلك فى إطار موسم محدد الموعد والمكان، حيث يحضره سنويا كل المنتمين للقبيلة نفسها احتفاء بذكر الجد والذي هو الوالي الصالح.

الكوتيبا:

١- تعتبر هذه الفرجة المسرحية من أقدم الفرجات التقليدية بإفريقية السوداء، وما زالت هذه الفرجة تقدم حتى الآن، إذ استطاع المسرحيون الأفارقة من خلالها إنشاء نموذج مسرحي يعبر عن هويتهم، ويحافظ على الخصوصية الإفريقية في الممارسة المسرحية، وقد جاء تبني هذا النموذج المسرحي إجابة عن مساعي المركزية الغربية في إنبات المسرح الغربي بفعل التواصل الاستعماري بإفريقيا خاصة مالي والسينغال، والكوت ديفوار في تجربة مدرسة ويليام بونتي بالسينغال والتي رفضها السينغاليون وتبنوا التجربة المالية المازجة بين النموذج التقليدي للمسرح الافريقي والتقنيات الحديثة في المسرح، وبذلك كان نموذج الكوتيبا والمسعى نفسه سيعبر عنه الطيب الصديقي عندما يذكرنا بنصيحة أستاذه جان فيلار(٥٢) الذي أفتى عليه نسيان ما تعلمه من الغرب والعودة إلى أصوله وهو ما نجد أندري فوازان André Voisin يعبر عنه بوجود تقاليد مسرحية لدى المغاربة خاصة في فن التمثيل(٥٣).

وتقديمنا لنموذج الكوتيبا متأت من كونها تجربة مسرحية أصيلة تفند حاجتنا للتنظير المسرحي في مجال التأسيس والتأصيل لأنها هي ذاتها أصلا مؤسسا من حياة الشعب معبرة عن تشكيل وجدانه الشعبي، كما أن هذه التجربة تشبه إلى حد كبير النموذجين المسرحيين: الكناوي واعبيدات الرما، خاصة وأن فرجة الكناوي ذات نزوع أفريقي يدل على الموقع الجغرافي للمغرب وبما يتطلبه هذا الموقع من إشباع ثقافي عربي إسلامي، في حين أن التجربة المسرحية اعبيدات الرما فتدل على هذا النعت إضافة إلى كونها خلاصة لتمازج ثقافي عربي إسلامي أفريقي أمازيغي يعيد صياغة الهوية المغربية ذات المنزع العروبي والإسلامي بحكم التمازج القبلي الذي عرفه المغرب بوفود القبائل العربية الثلاث (٥٤) وانصهارها في أفق المغرب الثقافي وإنتاج نظامه الثقافي، بما يعني أن الفرجة المسرحية ومشاهدتها وتلقيها ليس إلا آلية من آليات إعادة إنتاج هذا النسق الثقافي والاندغام فيه بما يعني أنه تشكل للوعي الثقافي المغربي وبالمثل نستطيع أن نقيس تشكل الوعي الثقافي العربي بتواجد العنصر التركي والفارسي طوال فترات تاريخ العرب خاصة العصر المملوكي وهو العصر نفسه الذي شهد حضورا قويا للعنصر العربي بالمغرب فضلا عن الفتح الإسلامي، كما أن التواجد التركي في العالم العربي الإسلامي عرف نوعا مسرحيا عرف بالقارقوز.

٢- يعرف الباحث التونسي الدكتور محمد المديوني الكوتيبا بأنها شكل مسرحي منتشر في أوساط قبائل البمبارا بمالي، ويفيد لفظ كوتيبا في لغة القبيلة معنى الحلزون الكبير، ويشير الى طابع الاحتفال ونسقه، وشكل الحيز الذي تتم فيه هذه الفرجة، فهو يحيل من ناحية على الشكل الدائري لهذا الحيز، ويوحي بالحركة الملتفة التفاف الحلزون والمتسارعة تسارعا يتنامى إيقاعه ويتصاعد شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى الذروة (٥٥). وتصف الباحثة

البلجيكية مينك شيبر في كتابها المسرح والمجتمع في إفريقيا (٥٦) في تحديدها للمسرح الشامل وحسب ما يصفه به كاواسودياورا، بأن لفظة كوتيبا، الذي يأتي بمعنى مزدوج، لأنه لفظ مركب من كوتي Kote الذي يقصد به من جهة التنظيم ومن جهة ثانية الحلزون، واللازمة با Ba والتي تعني الجمهور والعظمة. وهكذا يكون المعنى المركب لكوتيبا هو تنظيم وتضامن من شباب بمبارا في الأوساط الحضرية التي تحيا فيها المثل العليا المنعشة للروح الجماعية التقليدية، ورمزها يتجلى في الكونو Kono ذلك الطائر الضخم، حيث يقوم كبار راقصي رقصة الكونو في تحريك هذا الطائر بحركات شبيهة بالكوتي أي بشكل دائري كالحلزون خلى حد الدوران المتسارع، وهو ما يخلق الإحساس بالسمو والجمال والنبل وتنتهي فرجة الكوتيبا بألعاب درامية بحيث تعطي هذه الألعاب الشعور بالتعبير عن أواصر التضامن المتواصل بين الفرد وعائلته، وفي مجموع الفرجات والتظاهرات الفنية التي تقدم فيها فرجة الكوتيبا تتجلى الحياة الجماعية بأوجهها الخيرة والقبيحة، فهناك نجد فرجات مسرحية أخرى يسميها دياوارا Diawara كومانيا كان Komania kan هذه التسمية التي تحيل مباشرة على الكوتي كومانيا كا Komanyaga والتي تؤشر فيها «دولافوس» و«فينكان» وآخرون (٥٧) على أنها تنتمي خلى المسرح الشامل، لأنها تعتبر تركيبا فنيا من الكلام والرقص والغناء المرتبط بالشعب (٥٨) وهكذا نجد أن الكوتيبا ليست إلا لعبا دراميا مفتوحا، ولا يوجد فيه أي حاجز بين الممثل والمتفرج، لأن هذا التقسيم بين الجمهور والدراما المؤداة، يقودنا الى الروح الجماعية التقليدية في هذا المجتمع (٥٩). ورغم أن كون فرجة الكوتيبا من أصل بمبارا، فإن شعبيتها تعتبر أمرا هاما جدا، وهذا ما يشرح لنا أن المرحلة الاستعمارية، هي التي جعلت دائرة البمبارا تتسع أكثر في المنطقة الافريقية والتي كانت تعرف بالسودان الفرنسي، وهذا ما يخبرنا به المؤرخ والكاتب المالي «ماساما كان دياباتي» حيث يقول: إن شكل خشبة الكوتيبا، الذي يرمز إليها بالحلزون تتضمن سبع دوائر مركزية، ويصفها هذا الكاتب كما يلي:

١- دائرة التام تام الأربع ٢- دائرة المغنيات التي يمثلن الجوقة ٣- دائرة النساء ٤- دائرة الرجال ٥- دائرة الأطفال ٦- الدائرة المكونة للجمهور ٧-الدائرة المكونة من الكوتيجو زوهي روح الكوتيس.

والكوتيفا عراب الكوتيبا، والكوتيما عرافة الكوتيبا، وهذه التسميات:عراب تؤدي في فرجة كناوة المغربية الى مفهوم المعلم العازف على الهجهوج، والعرافة تؤدي الى مفهوم المقدمة، كما أن معنى الدوائر فهو نفسه معنى الحلقة (٦٠) أو الرحبة وتعتبر الدائرة السابعة في هذا الوصف المقدم هي الدائرة الأهم، لأنها مشكلة من روح الكوتيبا «الكوتيجو» أي الكوتيفا والكوتيما، في حين أن الجمهور يلعب دور المتلقي والممثل في الآن نفسه باعتباره عنصرا مشاركا، وبهذه الصفة يكون دائما متتبعا لما يجري باتجاه البحث عن جذور «أصل» كقيمة أساسية في حياة المجتمع، خاصة الأطفال ومنهم نصل الى الرجال الذين هم مصدر قوة العمل، وبعدهم تأتي النساء مصدر الحياة، وحسب هذا التتابع يأتي دور المغنيات اللواتي يغنين من أجل بمبارا في موال على شكل نداء غنائي إنشادي، وأخيرا نصل للتام تام والذي يبقى بلا معنى في غياب أي عنصر من هذه العناصر لأن لكل عنصر من العناصر السالفة الذكر دورا يؤدي لدور العنصر الذي يليه. وهكذا يكون للغناء المحدث بإيقاع التام تام دورا متمما لما سبقه وما يليه وهكذا تتوالى فرجة الكوتيبا حسب الدوائر «الحلقات» السبع وإحياء هذه التظاهرة المسرحية يتم بالشكل التالي:

تنطلق إيقاعات التام تام في البداية بإيقاع سريع، تم يبدأ الدوران في باقي الدوائر باتجاه واحد، وكأنها عقارب ساعة باستثناء دائرة الرجال، وبعد هذا التسخين تندمج الدوائر بعضها ببعض لتصبح واحدة، وخلال هذه الحركة الدائرية ينسل رجل يحمل الطائر

الضخم «يرتدي قناعه في الحقيقة» ليعبر هذا الشخص عن حضور شخصية الكونو والذي يدخل الدائرة محركا جناحيه وكأنه يحرك روح الكوتي والكوتيجو، وبهذه الحركات يعلن عن نوعية الكوميديا «المسرحيات» التي ستقدم، وبعدها يغادر الخشبة، مفسحا المجال للممثلين «الجمهور»، وهذه الكوميديات، تعتمد انتقادات اجتماعية للقرويين، وذلك بعرض الأخطاء التي يقعون فيها، مطالبين منهم تصحيحها أمام الجماعة، وكأنها نوع من الاعتراف بالخطيئة والتكفير عنها، ونظرا للشكل الكوميدي الذي تقوم به هذه الانتقادات، فإنها تثير الضحك، ونلاحظ – هنا – أن الكوميديا وليست التراجيديا هي التي تلعب دور التطهير عكس ما هو شائع في المسرح الإغريقي مثلما لاحظناه في مسرح اعبيدات الرما، وضمن هذه الكوميديات المقدمة في الفرجة المسرحية الكوتيبا يطالب الجمهور بإبداء وجهة نظره في بعض القضايا التي تهم الجماعة، كما أنه مطالب كذلك باقتراح حلول ملائمة لها.

ولاتعتمد هذه الفرجات المسرحية أي نص درامي معد بشكل قبلي، وهنا يكون عنصر الارتجال هو المطلوب من الممثلين القيام به للتعبير عن الحالات الدرامية والمواقف المعروضة باتفاق مع الجمهور، والذي رأينا أنه يكون هو الممثل والمتلقي في الوقت نفسه (٦١) وهذا الوصف لمجريات فرجة الكوتيبا يؤكده لنا الباحث التونسي، الدكتور محمد المديوني والذي حضر فرجة مسرحية خلال انعقاد الدورة الأولى لمهرجان قرطاج المسرحي بتونس (٦٢).

نستخلص من هذه النماذج المسرحية: الكناوي، اعبيدات الرما، والكوتيبا، أن عملية التنظير لا تعني أي شيء في غياب الممارسة المسرحية لأنواع الفرجات التي عرفتها بعض الشعوب خارج منظور المركزية الأوروبية، والتي تحاول أن تجعل من النموذج الإغريقي هو منطلق هذه الفرجات، وبالتالي هو المحدد لمفهوم المسرح. كما أن عملية الممارسة هاته والتي لاحظنا من خلال عرضنا لهذه النماذج الفرجوية أنها كانت تتم بالفعل بل إنها حققت تراكمات واضحة في هذا المجال باعتبارها ممارسة مرتبطة بالشروط نفسها التي وجد فيها المجتمع، مما يعني أنها تعبير فني عند ممارسته لعملية العمل وبالتالي هي نتيجة علاقات في الإنتاج كما أنها متأصلة بحكم هذا التواجد في الوجدان الشعبي، حتى إنها أصبحت جزءا من تشكل وعيهم الاجتماعي، وبالتالي أصبحت آلية من آليات متخيلهم مع تراثهم بما هو التقاليد والعادات الشيء الذي أعطاها قوة في نسقية النظام الثقافي – ومن هنا لم تعد الحاجة للتنظير إلا في الحدود التي يمكنه فيها الإفادة من بعض التقنيات الحديثة في دعم هذه الممارسة وحسب متطلبات العصر الذي توجد فيها الآن وهنا.

إن نقد الحاجة الى التنظير في المسرح يقوم كلما كانت هذه الحاجة قد تمت الإجابة عنها من خلال الممارسة الفعلية للمسرح والذي وجدناه في هذه النماذج يحضر بقوة، كما أن حضوره هنا يعبر عنه بأداء ممارس لا يعني في الأخير إلا الاعتراف بحرفية ممارسيه الذين لا يزالون يمارسونه حتى الآن، إضافة لكون تعبير المهنية وكما سبقت الإشارة الى ذلك في هذا البحث تؤكد دلالة الراهن، وهنا نشير مرة أخرى للبحث الدي أكدنا فيه هذه الاستمرارية والحضور من خلال قراءة عرض مسرحية التعركيبة القائمة أساسا على فرجة اعبيدات الرما (٦٣)، كما أن إحالتنا لكتاب المسرح والمجتمع في أفريقية يؤكد مثل هذا الحضور، علما بأن الباحث محمد المديوني يعطينا شهادة عن ذلك من خلال قراءته لعرض مسرحي عن الكوتيبا بمهرجان قرطاج بتونس (٦٤).

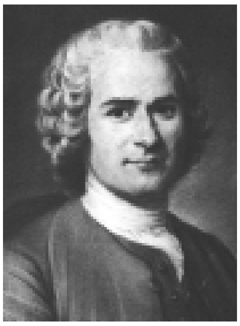
إن ما نحتاجه الآن هو الالتفات إلى هذه الممارسة التي تتم من حولنا، والتعرف عليها، ومن خلالها سيكون للتنظير معنى آخر. ولعل ما قام به الباحث المغربي الدكتور عبدالله حمودي مع نموذج بيلماون في الأطلس الكبير يشير لمثل هذا التساؤل ويوجهه للمسرحيين المغاربة أصلا (٦٥).■

الهوامش والإحالات

١- د. محمد المديوني :إشكاليات تأصيل المسرح العربي، بيت الحكمة ، قرطاج ، تونس سنة ١٩٩٣، ص١٤.
٢- المرجع نفسه، ص ٧٨.
٣- المرجع نفسه، ص ٧٨.
٤- د.هند حسين طه : النظرية النقدية ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، العراق سنة ١٩٨١ ص ٣٥٠ عن محمد المديوني المرجع السابق ص ٨٠ و ص ٨١.
٥- د. شكري عياد : الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة سنة ١٩٧٩، عن محمد المديوني ص ٢٢.
٦- د.سعيد الناجي : التجريب في المسرح العربي ، ص ٩٥.
٧- د. رضا غالب : نقد فرضيات التأصيل ، مجلة المسرح المصرية ، عدد ١٥٩/١٦٠ ، فبراير مارس ٢٠٠٢ من ص ٩٨ الى ١١٥.
٨- المرجع نفسه ، ص ٩٨.
٩- المرجع نفسه،/ انتقاد الباحث لتجربة مسرح السرادق الذي يعتمد المقاربة الانتروبولوجية في تجربته المسرحية ، وهي مقاربة موفقه وتقارب الصواب في البحث عن أصول المسرح العربي من خلال ممارسته.
١٠- د. سعيد الناجي ، مرجع سابق ، ص ٩٥.
١١- د.سعيد الناجي ، الصفحة نفسها.
١٢- محمد أديب السلاوي :المسرح المغربي ، البداية والامتداد سنة ١٩٩٦.
١٣- د.سعيد الناجي ، مرجع سابق ص ٩٥.
١٤- المرجع نفسه ، ص ٩٦.
١٥- المرجع نفسه ن ص ٩٦.
١٦- سالم اكويندي : سلطة المسرح دار وليلي ، الطبعة ١. مراكش ٢٠٠١.
١٧- توفيق الحكيم : زهرة العمر المطبعة النموذجية سنة ١٩٤٣.
١٨- د.علي الراعي : الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري ، كتاب الهلال ، عدد سنة ١٩٦٨.
١٩- د.حسن المنيعي : المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة.
٢٠- عبدالله شقرون : فجر المسرح المغربي.
٢١- محمد أديب السلاوي، مرجع سابق.
٢٢- د. حسن المنيعي / مرجع سابق.
٢٣- د. خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل.
٢٤- د. حسن المنيعي ، تقديم كتاب الفن المسرحي وأسطورة الأصل.
٢٥- د. حسن المنيعي ، مرجع سابق.
٢٦- د. خالد أمين ، مرجع سابق.
٢٧- د. خالد أمين مرجع سابق .
٢٨- د. خالد أمين مرجع سابق ، ص ٨٢.
٢٩- د. خالد أمين ، مرجع سابق.
٣٠- د. حسن المنيعي : مرجع سابق ، ص ١٢.
٣١- د. حسن المنيعي ، مرجع سابق ، ص
٣٢- من الصيغ المقترحة في هذه الدعوات : الأشكال ما قبل مسرحية عند د.حسن المنيعي وعبدالله شقرون وحسن بحراوي و يوسف ادريس ، وعلي الراعي ، وعلي عقلة عرسان.
٣٣- يمكن الرجوع إلى كتاب : أبحاث في المسرح المغربي للدكتور حسن المنيعي.

٣٤- نشير في هذا الصدد لارتباط الممارسة المسرحية في فترة الاستعمار بمدارس النهضة التي كانت تسيرها الأحزاب الوطنية «الحركة الوطنية».
٣٥- تتميز هذه الخصوصية بربط العمل الديني بالعمل السياسي أو ما يسميه الزعيم علال الفاسي بالسلفية الوطنية.
٣٦- أنظر كتاابات عبدالرحمان بن زيدان وعبدالكريم برشيد.
٣٧- د.حسن اليوسفي ، د. عزالدين بونيت.
٣٨- نذكر في هذا الإطار تجربة الفنان الطيب الصديقي خاصة تجربة البساط والحلقة والملحون.
٣٩- عبدالله شقرون ، حسن المنيعي ، محمد أديب اسلاوي ، حسن بحراوي.
٤٠- امعشارن : فرجة مسرحية تقدم بالأطلس الصغير ونواحيه وهي عبارة عن حفل تنكري.
٤١- أزال ، أهال ، أميريازن. نماذج من فرجات مسرحية أمازيغية.
٤٢- الرزون : فرجة معروفة بالصويرة تعتمد فن الملحون.
٤٣- لهوير : فرجة توجد بمناطق شياظمة ما بين مدينتي اسفي والصويرة وتعتمد كوميديا أو تقليد ساخر وتعرف بالتعواج.
٤٤- المحلون والمألوف ، تجربة عبدالمجيد فنيش ، محمد بلهيسي وعبدالسلام الشرايبي مع الطيب الصديقي ونموذج مسرحية الحراز.
٤٥- شرتات ويسمى أيضا عتمان ويعرف بالأقاليم الصحراوية المغربية وبموريتانيا ويشبه الى حد ما شخصية جحا.
٤٦- بيشيدي لعبة تنكرية يتشبه فيها الراقص بالطائر.
٤٧- توجد بهذه المناطق فرجات مسرحية متعددة منها شرتات ، بيشيدي ، الشيباني بلوذ على جماله.
٤٨- الكناوي فن فرجوي مغربي قائم على المزج بين الثقافة الزنجية الأفريقية والثقافة العربية الإسلامية حيث يكون التوسل في أدائه للأسلاف.
٤٩- نقصد بالأدائيين الشعبيين الغناء والتمثيل «التعواج».
٥٠- أندريه فوازان:
٥١- هي قبائل بني هلال ، بني سليم ، بني معقل
٥٢- د. محمد المديوني :إشكالية التأصيل في المسرح العربي ، هامش الصفحة
٥٣- مينيك شيبر : المسرح والمجتمع بإفريقة Théâtre et société en Afrique
٥٤- مرجع سابق ، ص
٥٥- مرجع سابق ، ص.
٥٦- مرجع سابق ، ص.
٥٧- مرجع سابق ، ص.
٥٨- د. محمد المديوني ، مرجع سابق ، ص.
٥٩- سالم اكويندي ، المسرح والثقافة الشعبية ، بحث غير منشور.
٦٠- كما يمكن تحديد مواصفات الحلقة في المغرب باستدارة الخاتم وهو الحيز الدائري الذي يكون أقرب إلى اللاعبين والممثلين.
٦١- مينيك شيبر ، مرجع سابق.
٦٢- د. محمد المديوني ، مرجع سابق.
٦٣- مسرحية التعركيبة : المسرح والثقافة الشعبية ، مرجع سابق.
٦٤- محمد المديوني ، مرجع سابق ، مهرجان قرطاج الأول سنة ١٩٨٢.
٦٥- الدكتور عبدالله حمودي : الضحية وأقنعتها.





جان جاك روسو

جان جاك روسو

فيلسوف الحرية والأب الروحي للتربية الحديثة

علي أسعد وطفة *

«إن الإنسان الذي تودّ التربية أن تحققه فينا ليس هو الإنسان على غرار ما أودعته الطبيعة في الإنسان بل هو الإنسان على غرار ما يريده المجتمع.»

إميل دوركهايم

مقدمة:

في القرن الثامن عشر، وفي بداية العقد الثاني منه تحديداً، كان الفكر الإنساني على موعد خلاق مع ولادة المفكر والأديب الفرنسي المشهور جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau (1712-1778) فيلسوف الحرية الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بعطاءاته الفكرية التي تدفقت لتشكل منطلقاً للفكر الحر في أوروبا وفي العالم قاطبة. ويعد روسو زعيماً للنزعة الطبيعية في الفلسفة والفكر بلا منازع، وواحداً من أبرز عمالقة عصر التنوير، وأكثر هم تأثيراً على الإطلاق، ولاسيما في مجالي التربية والفكر السياسي والاجتماعي.

استطاع روسو، بعبقريته الفذة، أن يولّد في النظريات التربوية روحاً جديدة تتدفق إيماناً بالحرية ورفضاً لكل أشكال القهر والعبودية. وتجلى إلهامه هذا في كتابيه: «إميل» Emile الذي أحدث ثورة شاملة في بنية التصورات والعقائد التربوية في عصره وفتح الباب على مصراعيه لكل إبداع لاحق في ميدان التربية والتعليم؛ ثم في كتابه «العقد الاجتماعي»(١) Le Contrat social الذي شكل مهمازا للثورة الفرنسية بما اشتمل عليه من أفكار وتصورات يعتقد بأنها أشعلت فتيل الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩، وشكلت برنامج عمل منهجي استوحاه الثوار في مختلف ممارساتهم السياسة والثورية. وفي هذا يقول نابليون:

* كلية التربية – جامعة الكويت.

لولا كتاب «العقد الاجتماعي» لما قامت للثورة الفرنسية قائمة»(٢). وقد بلغ روسو بكتابيه مبلغا عظيما من الشهرة والمجد، وكيف لا وفيه يقول الفيلسوف الألماني كانط فيلسوف عصره قوله المشهور: «إني اعتبر روسو نيوتن عصره لاكتشافه العنصر الأخلاقي بوصفه المكون الرئيس للطبيعة الإنسانية، مثلما اكتشف نيوتن المبدأ الذي ربط بين جميع قوانين الطبيعة الفيزيقية»(٣). ومما لا شك فيه أن الرجل قد أحدث ثورة حقيقية في الفكر التربوي والسياسي في أوروبا في القرن الثامن عشر.

لم يسجل تاريخ الفكر الإنساني حياة أكثر غرابة وتناقضاً من حياة جان جاك روسو الذي ترك سجلاً إنسانياً يتدفق بالأحزان والمآسي، ويفيض بكل معاني القهر وأشكال الهزيمة. كانت شخصيته نقطة تقاطع لكل التناقضات الإنسانية حيث تآلفت فيها أقدار القوة والضعف، وتآزرت في أعماقها العبقرية والعاطفة والصدق والخداع والانفعالات. ومع كل هذا كان يستحوذ على بصيرة نافذة وعطف إنساني لا حدود له.

لقد شكلت عوامل البؤس والشقاء والمصائب والهزائم البوتقة التي تشكلت فيها عبقرية الرجل فاهتزت هذه العبقرية إيماناً ساحراً بلا حدود بمبادئ الحرية والسلام والأمن ودعوة مطلقة للثورة والتمرد على كل أشكال التسلط والقهر والطغيان في عصره.

يتحدر جان جاك روسو من عائلة فرنسية الأصل، بروتستانتينية المذهب، حطت رحالها في جنيف قادمة من فرنسا في منتصف القرن السادس عشر. ولد روسو في مدينة جنيف في سويسرا عام ١٧١٢. وكان على موعد مع مصائب الدهر التي كانت ترتقب قدومه، فقد ولد مريضاً ضعيفاً هزيلاً، ولم يمض أسبوع واحد على ولادته حتى خطفت يد القدر والدته «سوزان» وتركته يتيماً تحت رحمة الآخرين. ويصف بنفسه هذه المأساة في كتابه «الاعترافات» حيث يقول: «لقد ولدت ضعيفاً ومريضاً، وقد دفعت والدتي حياتها ثمن ولادتي، وكانت هذه الولادة البائسة أول مصائبي». وكانت أخلاقه متأثرة أعمق تأثر بمشاعره وانفعالاته أكثر من تأثرها بعقله.

كان والده يشتغل في صناعة الساعات وتجارتها ولكنه ترك هذه المهنة، وانتقل للعمل كمدرس للرقص، ثم تزوج سوزان والدة روسو وكانت فتاة يتيمة تعاني من ظروف قاسية، لم تفتأ أن عانت المزيد منها بعد أن تركها زوجها والد روسو لاحقاً في رحلة له إلى القسطنطينية، لكنه بعد مغامرات فاشلة عاد إليها من جديد.

بعد دخول والده في مشاجرة عنيفة اضطر للهرب من جنيف خوفاً من ملاحقة العدالة له عام ١٧٢٠، وقد عهد بابنه روسو الذي كان في الثامنة من العمر إلى خاله، الذي عهد به بدوره إلى لامبيرسيه Lambercier وهو أحد رجال الدين المسيحيين، لكن روسو لم يستمر هناك كثيراً وعاد إلى خاله في جنيف، حيث عاش متعطلاً طيلة ثلاث سنوات كاملة، ثم اشتغل مساعداً لكاتب إحدى المكاتب القضائية، لكنه طرد منها بسبب إهماله الشديد، وأرسل في عام ١٧٢٦ ليتلقى تمارين عند أحد المصورين، وهناك كما يقول في الاعترافات أصبح شخصاً لا ضابط لسلوكه، كاذباً ولصاً. ثم ترك جنيف عام ١٧٢٨ إلى آنسي Annecy في فرنسا حيث أقام عند السيدة وارين Warens وهي من أصل سويسري واعتنق الكاثوليكية على يدها. ثم عاد إلى سويسرا وإلى مدينة جنيف لاحقاً وألحقته إحدى السيدات بملجأ ديني بمدينة تورينو وهناك غير مذهبه البروتستانتي إلى الكاثوليكي، ثم بدأ يرتحل منذ عام ١٧٢٩ من بلد إلى آخر.

بدأ روسو حياته الثقافية بقراءة القصص والروايات التي تركتها له والدته في مكتبتها الخاصة، ثم انتقل إلى قراءة المؤلفات الأدبية والفلسفية التي وجدها في مكتبة والده ولاسيما المؤلفات اليونانية والرومانية والفرنسية(٤).

وفي عام ١٩٣٠ سافر بعدها إلى إيطاليا وكان في الثامنة عشرة من عمره، وهناك في مدينة سافواي تعهدته امرأة تسمى مدام دي وارنز Madame de Warens وهي امرأة على جانب كبير من الرقة

والجمال، قدر لها أن توجه عنايتها ورعايتها المشرقة لروسو ولم تبخل عليه بعطفها وحبها الكبيرين، وقد شجعته على اعتناق الكاثوليكية التي كانت تدين بها، وقد قدر له أن يعيش معها عشر سنوات من أفضل أيام عمره تعلم في خلالها اللغة اللاتينية والموسيقى والفلسفة و بعض العلوم الأخرى ثم اختلف مع المرأة وغادر سافواي في عام ١٧٤١ متجهاً إلى باريس ثم غادرها إلى إيطاليا حيث عمل كاتباً لسفير فرنسا Montaigne فيها ثم عاد إلى باريس مرة أخرى(٥).

ثم انتقل إلى ليون حيث عمل مدرساً خاصاً لأولاد ما بلي Mably حاكم مدينة ليون ١٧٤٠. سافر إلى باريس وتعرف على ديدرو 1743 Diderot وتقدم بمشروعه عن التسجيل الموسيقي للمجتمع الفرنسي للعلوم. وفي عام ١٧٤٥ تعرف إلى الآنسة تيريز لوفاسور Thérèse Levasseur وهي كما يصفها كانت خادمة غبية على جانب كبير من الخشونة، وعاش معها بقية عمره فقد كانت صديقته مدة ثلاثة وعشرين عاماً ثم تزوجها وأنجب منها خمسة أطفال أودعهم جميعاً في دار الأيتام لأنه لا يمتلك إمكانية تربيتهم والعناية بهم(٦).

وفي خلال إقامته في باريس وبعد أن وثق علاقته بنخبة المجتمع الباريسي مثل ديدرو وفولتير، اشترك روسو وبحكم المصادفة في مسابقة علمية أدبية أقامتها جامعة ديجون Dijon عام ١٧٤٩ حول دور النهضة العلمية والفنية في إفساد الأخلاق أو إصلاحها. والسؤال الذي طرحته الجامعة هو: هل أدى تقدم العلوم والفنون إلى تقدم الأخلاق أم إلى فسادها؟ وبوحي من عبقريته الطبيعية وتجربته الإنسانية الفريدة أجاب روسو بأن تقدم العلوم والفنون يؤدي إلى فساد الأخلاق وتراجع القيم وليس إلى تقدم الأخلاق. ومن الطبيعي أن ترتدي إجابته طابعاً أدبياً ساحراً ومقنعاً في الآن الواحد، تمكن على أثرها من نيل الجائزة وقد أطلق على عمله العبقري هذا «رسالة في العلوم والفنون» Le Discours sur les sciences et les arts (7). ثم نال الجائزة في عام ١٧٥٠، وهذا ما جلب لروسو الشهرة الواسعة مما شجعه على المضي في الكتابة، فاشترك بمسابقة أخرى عبر بحث له بعنوان «مقالة في أصل التفاوت بين البشر» Discours sur l'origine de l'inégalité عام ١٧٥٥ ولم يحصد الجائزة المنشودة(٨). وفي عام ١٧٦١ أنجز مؤلفه هيلواز الجديدة .La Nouvelle Héloïse(9) وفي عام ١٧٦٢ قدم للإنسانية كتابيه الشهيرين «العقد الاجتماعي» Le contrat social(10) و«إميل» Emile ou l'éducation(11). في عام ١٧٦٥ أنجز كتابه الاعترافات les Confessions ثم كتابه قاموس الموسيقى .Dictionnaire de musique 1767(12)

بالرغم من أن مؤلفات روسو لاقت الشهرة الواسعة والإقبال الشديد على قراءتها عبر الأرجاء الأوروبية، فإن كتابيه «العقد الاجتماعي» Le contrat social و«إميل» Emile قد جلبا له النقمة والسخط وغضب المؤمنين والملحدين والمفكرين. لقد حكم البرلمان الباريسي، وبعد عشرين يوماً من نشر كتاب إميل، بحرق الكتابين وسجن مؤلفهما مما اضطره إلى الهرب إلى سويسرا والتي بدورها كانت قد أصدرت حكماً مماثلاً على الكتابين. فلجأ روسو إلى إنجلترا حيث تعرف هناك على الفيلسوف الإنكليزي المعروف دافيد هيوم D. Hume. ونزل ضيفاً عليه، ولكنه ما لبث أن تخاصم مع هيوم، وعاد إلى فرنسا ليعمل كناسخ نوتات حتى وفاته في عام ١٧٧٨.

وعندما بلغ الستين من عمره ازداد بؤسه وفقره، وانصرف الناس عنه حتى زوجته فكان يتمنى لنفسه الموت والخلاص. وقد تعرض في نهاية أمره لأزمة قلبية حادة أدت إلى وفاته فدفن في مقبرة تبعد خمسين كيلو متراً عن باريس. وبعد أن حققت الثورة الفرنسية نجاحها المظفر نقل رفاته باحتفال طقوسي إلى البانثيون وهو مدفن عظماء الفرنسيين.

مؤثرات روسو:

لم يكن في حياة روسو المعذبة والشقية والبائسة ما يؤهله لأن يكون في مكان الصدارة بين صفوف العباقرة

والمفكرين في عصره. لقد أثار روسو دهشة المفكرين في عصره إذ كيف يمكن لشخص مغلوب مقهور مستلب الإرادة مثل روسو أن يفجر عبقرية تربوية وسياسية بلغت مداها في عصره ووصلت إلى أوج عظمتها في المراحل الفكرية اللاحقة؟

كثير من النقاد والمفكرين يعتقدون أن حياة روسو المعذبة توجد في أصل العبقرية التي فجرها في عصره. هذه الحياة التي غلب عليها طابع الإثارة والتمرد والجنون وسرعة الحركة والانتقال في دائرة الزمان والمكان كان لها أكبر الأثر في تنمية عواطفه المتمردة وحسّه الإنساني النبيل الذي تفجر تمرداً وثورة ورفضاً منهجياً لكل أشكال الطغيان. لقد فجرت هذه الحياة المقهورة عشقاً للحرية وولعاً بالثورة والتمرد في أعماقه، وكانت في نهاية الأمر البوتقة التي تنامت فيها إمكانيات رؤية ثورية للوجود والحياة.

ولا يخفى على أحد عشق روسو للمطالعة، ونهمه الشديد للمعرفة، وجوعه المتمرد إلى الأدب والشعر العاطفة. كان شغوفا بالمعرفة فلم يترك لحظة ممكنة أتاحت له أن يتبحر في كتاب، أو أن يقرأ في شعر، أو أن يستغرق في رواية عاطفية. وهذا الشغف الكبير بالمطالعة منذ السادسة من العمر مكّنه من امتلاك حس أدبي متميز وبراعة فنية في صوغ الخطاب المضمخ بعاطفة إنسانية فياضة وجارفة. إن من يقرأ روسو في أسلوبه الساحر يجد بأنه يتحرك ويتجاوز إمكانيات العقل ليستقر دفعة واحدة في مكنون العاطفة التي يبدأ على الأثر تدفقها بالعواطف الإنسانية النبيلة والمتمردة في آن واحد. لقد كان روسو يقرأ بنهم أسطوري كل ما يقع بين يديه من كتب الأقدمين والمحدثين، ولم يكن خافياً أنه كان يدرس الرياضيات والفلك «وقد قيل أن هذه الحياة التي قضاها في القراءة والعمل وأن تلك الحوادث الأسطورية التي تتخللها، وهذه المغامرات الدافئة والأخطار المحدقة، التي كان يكابدها ألهمته وفجرت فيه قدرة هائلة على العطاء، لأن هذه الأحداث والمفارقات كانت توقظ خياله، وتفجر أحاسيسه، وكان فعلها وتأثيرها يضاهي ويتجاوز تأثير دروس منظمة في كلية بليسس Plessis»(١٣).

لقد أضفت تجارب الترحال دون انقطاع على إحساسه العبقري طابعاً إنسانياً وجمالياً متشبعاً بالخبرة والعطاء. لقد عرف دروب فرنسا وسويسرا وإيطاليا وبريطانيا في ترحال لم ينقطع، وفي تجوال لم يتوقف ولم يكن خافياً على أحد بأن تجواله هذا كان في مرات عديدة راجلاً على قدميه وتلك هي رحلته الأولى إلى ليون التي قطع المسافة إليها من جنيف راجلاً. هذه التجارب عركته بالخبرة وعجنته بأحاسيس إنسانية متفردة تتعايش فيها لحظات الألم والحرمان مع لحظات الحنين والشوق والفرح والشعور بالزهو والانتصار.

ولا يمكن لأحد أن ينكر حصاد تواصله مع أهل الحصافة والرأي من علماء ومفكرين وأدباء وقساوسة ورجال دين وقد منحه هذا التواصل مع ثقات المعرفة وسدنة الفكر طموحاً عبقرياً انطلق منه في تسجيل أمجاده الفكرية عبر أعماله المختلفة.

وهنا يجب علينا أن نتوقف عند الخصائص الشخصية والفردية في شخصية الفيلسوف، إذ يجب الاعتراف بأن روسو كان ذكيا مرهف الأحاسيس نبيلاً بطبعه، ولم يكن أبداً طفلاً عادياً. لقد كتب لنا يقول: «لم أكن أملك أية فكرة عن الأشياء في الوقت الذي كنت أعرف فيه كل العواطف والمشاعر، ولم أفكر في شيء تفكيراً بل أحسست كل شيء إحساساً»(١٤). وفي هذا القول إشراقة عبقرية تؤكد أن روسو كان أكثر من طفل عادي إن لم يكن قد استجمع في ذاته بذور عبقرية تأصلت في فطرته الأولى.

هذه الظروف والتجارب والخبرات والمكابدات والهزائم شكلت بوتقة نضج فيها إبداع روسو، وسمت معها مواهبه الفكرية والتربوية فسجلته بين أكثر رجالات عصره عبقرية وتأثيرا وشهرة.

في مفهوم الطبيعة عند جان جاك روسو:

لا يستقيم البحث في نظرية روسو التربوية ولاسيما

في التربية الطبيعية دون العودة إلى مفهوم الطبيعة لأن تحديد هذا المفهوم يشكل حجر الزاوية في فهم معمق لأبعاد واتجاهات نظرية روسو الطبيعية في التربية.

يحدد روسو ثلاثة تجليات لمفهوم الطبيعة، يأخذ الأول منها صورة الكون أو العالم الخارجي على نحو ما يتبدى لنا بصورة موضوعية، فالطبيعة وفقاً لهذا التصور هي تقاطعات كونية في دائرتي الزمان والمكان. فالأرض وما عليها من بشر وشجر وحجر، والسماء وما فيها من كواكب ونجوم وأجرام كونية تشكلان الحدود القصوى لمفهوم الطبيعة بصورته الشمولية عند روسو.

ويتجلى المفهوم الثاني للطبيعة عند روسو في العالم الداخلي عند الإنسان، فغرائزنا وميولنا الأصيلة وما فطرنا عليه من قوى داخلية منحنا إياها الله يمثل مفهوم الطبيعة الإنسانية. وهذه الطبيعة خيرة بكل ما تنطوي عليه من غرائز وميول وقوى داخلية لأنها صناعة كونية إلهية وليست من صنع الإنسان.

أما التصور الثالث للطبيعة فيتحدد بالطبيعة الاجتماعية للوجود البشري. لقد كان روسو يعتقد بأن الإنسانية كانت في العهود الغابرة تعيش حياة طبيعية سابقة للحضارة والثقافة وهي الحالة الطبيعية. كان الناس في حالتهم الطبيعية الاجتماعية كما يصورهم في كتابه «مقالة في العلوم والفنون» يعيشون حالة إنسانية تتميز بأصالتها وسموها وعظمتها إذ كانت حياة الناس البدائيين تخلو من الحقد والكراهية والحسد. إنها حياة آمنة يتفانى فيها الإنسان في خدمة الإنسان، ويضحي فيها الفرد من أجل الآخر والجماعة. في هذه الحالة الطبيعية كان أفراد الجماعة الإنسانية يعيشون دونما إكراه اجتماعي، فالناس يأكلون ما يجمعون، ويعيشون في ظل سمو أخلاقي يفيض عليهم بكل معاني التسامح والمحبة التي كانت قانوناً كلياً يحكم الوجود الإنساني برمته. إلا أنه ومع ظهور الملكية الخاصة للأرض، ومع تدجين الحيوان، ومع اللحظة التي بدأ فيها الإنسان يقول لأخيه الإنسان هذه لي وهذا لك، بدأت مرحلة الجشع والطمع والفزع، وبدأ الصراع الإنساني نحو مزيد من السيطرة والتسلط والاستبداد، وظهر الحاكم القوي الذي فرض على الجماعة قوته، وبسط جناح سلطانه، وتحول الإنسان، إلى عبد لأخيه الإنسان فظهرت المظالم والشقاء، وامتد البؤس الإنساني ليضع الناس جميعاً في حالة استلاب واغتراب. فالحالة الطبيعية الاجتماعية - هنا - قد انتهكت وفقدت طهارتها وأصالتها ونقاء انتمائها وصفاء وجودها. لقد انتهكت الطبيعة الإنسانية ودنست طهارتها مع ولادة الثقافة والملكية وصولة الطغاة وتسلط الحكام. وهذه الأفكار الطبيعية هنا تجد مدّها في كتاب روسو مقالة في أصل التفاوت بين البشر، حيث يبين لنا كيف تطورت الإنسانية من حالة الطهارة والحرية إلى حالة العبودية والقهر(١٥).

ومهما يكن الأمر فالخير كامن في طبقات الطبيعة بأبعادها الثلاثة: في الكون، وفي الإنسان، وفي المجتمع. ومن أجل خروج الإنسان من حالته المأساوية يتوجب عليه أن يبحث عن الفردوس في العودة إلى الطبيعة في الإنسان، وفي الكون، وفي المجتمع. لقد جاء كتابه «العقد الاجتماعي» دعوة مطلقة للعودة إلى حالة الطبيعة وإحياء طقوس الحرية والمساواة التي كانت تسود المجتمعات القديمة قبل أن يلفها الفساد. وفي التربية على الإنسان كي يتحرر من ربق العبودية والقهر، وينتقل إلى الفضاء الأرحب للحرية أن يعمل على بناء الإنسان وفقاً لمبدأ الطبيعة وروحها.

ينطلق روسو في منظومته التربوية من المبدأ الذي يقول بأن الطبيعة الإنسانية خيرة، وأن فطرة الإنسان معدن كل خير، وهو وفقاً لهذه الرؤية يعارض الأفكار السائدة في عصره التي تبنى على أن الشر أصيل في طبيعة الإنسان، وهي الفكرة التي يؤسس لها الفيلسوف الإنكليزي هوبز وأغلب رجال القرن الثامن عشر، كما يؤسس لها رجال الدين والكنيسة في عصره. وعلى هذا الأساس كانت التربية وفقا لمبدأ الشر الأصيل في النفس، تؤكد أهمية اقتلاع الشر من النفس الإنسانية بما توفره التربية ذاتها من أدوات التسلط والقوة والقهر لاستئصال الشر الدفين في النفس الإنسانية.

وعلى خلاف هذه الرؤية البائسة للطبيعة الإنسانية، كان روسو يعتقد بأن الطبيعة خيرة وخيرها يفيض بالمطلق، ولذلك فإن التربية يجب أن تنطلق على أساس الميول الطبيعة ليكون الطفل ابن الطبيعة وربيبها. ولأن الطبيعة خيرة فإن التربية الحرة يجب أن تعمل على تأكيد النمو الحر الطليق لطبيعة الإنسان ولقواه وميوله الطبيعية.

في التربية الطبيعية عند روسو:

يشار إلى روسو بوصفه زعيماً للنزعة الطبيعة في الفلسفة والتربية الحديثة دون منازع. وقد أودع أفكاره الطبيعية هذه في مختلف أعماله ومؤلفاته بدءاً من كتابه الأول «رسالة في العلوم والفنون» مرورا بكتابه «مقالة في أصل التفاوت بين البشر» ثم في سفره المشهور «العقد الاجتماعي» وأخيراً في كتابه الذي يعرف بإنجيل التربية الحديثة «إميل والتربية»(١٦). وفي هذه الأعمال جميعها نجد نسقاً متكاملاً من الأفكار والاتجاهات الطبيعية في المجتمع والتربية والسياسة والفلسفة. ويعد كتاباه «إميل» و«العقد الاجتماعي» أروع ما أهداه روسو لبني البشر(١٧). وفي هذا الصدد يقول بورجولان Burgellin في كتابه المعروف «فلسفة الوجود عند روسو» يشكل كتاب جان جاك روسو «إميل» أحد مفاتيح حضارتنا الحديثة(١٨).

ويأخذ كتابه إميل صورة عمل أدبي وتربوي صقله إلهام ارتجال عبقري يتضوع بالأحاسيس الإنسانية النبيلة. ولم يكن هذا الكتاب أبداً مجرد تلبية لرغبة السيدة شونسو Chenonceaux من أجل تربية ابنها بل كان حركة عبقرية ألهمت الحضارة والإنسان في القرن الثامن عشر وفي الأزمنة الحديثة طراً(١٩).

يتضمن كتاب روسو في «إميل» منظومة عبقرية من الأفكار التربوية، وهي تشكل نظرية متكاملة في التربية حسب الطبيعة وبمقتضى الطبيعية. ويأتي هذا الكتاب بلورة منهجية لمنظومة أعماله السابقة التي كتبها ولاسيما مقالته في العلوم والفنون وفي أصل التفاوت بين البشر.

يفتتح روسو كتابه هذا بقوله «كل شيء صنعه خالق البرايا حسن وكل شيء يفسد بين يدي الإنسان»(٢٠). وهو في هذا القول يضع استراتيجية نظرية يؤسس عليها نظريته الطبيعية في التربية والحياة وخلاصة هذا القول تكمن في عبارة قصيرة قوامها «الطبيعة خيرة والإنسان يفسدها».

فالطبيعة خيرة وخيرها يتدفق بالمطلق وعلينا «أن نؤمن إيمانا لا مرية فيه بأن الحركات الأولى للطبيعة هي دوما رشيقة وما من فساد أصيل في النفس الإنسانية أو في القلب البشري»(٢١). فالمجتمع عين الشر وينبوعه وعلينا أن نحصن الطفل ضد الشر المستطير الذي يميد بالحياة الاجتماعية. وتأسيسا على هذا الحذر الكبير من شرور المجتمع وآثامه يرى روسو أن الطبيعة هي مبدأ الخير، ومنها يجب أن ننطلق إلى بناء الخير في النفوس، وتشكيل المناعة الأخلاقية في العقول، فالطبيعة هي المبتدأ والخبر في معادلة البناء الإنساني الخيّر، وفي أحضانها يجب أن ينمو الأطفال ليكونوا في منعة وامتناع عن كل ضروب الإثم والشر في التكوين الإنساني للفرد. فإميل «ابن الطبيعة، تربية الطبيعة وفق قواعد الطبيعة لإرضاء حاجات الطبيعة»(٢٢). ومن هنا يتدفق تمرد روسو ضد المجتمع منبع الشرور والآثام.

هذا ويعتقد روسو أن الطبيعة قادرة بذاتها على تنمية ملكات الطفل ولذلك يجب أن نوكل أمر تربيته إلى الطبيعة ذاتها. لأن الطبيعة تريد للطفل أن ينمو نموا حراً وأن يعمل بمقتضى تكوينه الطبيعي بوصفه طفلاً.

إن أعظم ما قدمه روسو للتربية يتمثل في عبقرية الكشف عن طبيعة للطفل مفارقة لما هو معهود ومألوف في عصره وفي العصور التي سبقته. يرفض روسو المبدأ التربوي الذي ينظر إلى الطفل بوصفه راشداً صغيراً، وهو على خلاف ذلك يرى بأن الطفل صغير الراشد. فطبيعة الطفل مفارقة لطبيعة الراشد نوعياً، وليس من الجانب الكمي. فالطفل يختلف في مستوى قدرته

على الإدراك والنظر والتحليل اختلافاً نوعياً عما نجده عند الكبار. يروي روسو قصة ذلك الطفل الذي حكيت له حكاية الإسكندر الكبير وطبيبه، لقد كان هذا الطفل معجباً إلى حد كبير بشخص الإسكندر وشجاعته، ولكن هل تعلمون أين كان يرى موطن هذه الشجاعة؟ كان يراها في قدرة الإسكندر على تجرع شرابا سيء الطعم، وفي هذا المثال يبين روسو أن إدراكات الطفل وطريقة نظرته إلى الوجود مختلفة كليا عن الراشد فالطفل لا يمتلك هذا التفتح الذهني الذي يمكنه من فهم العالم بما ينطوي عليه على النحو الذي يدركه الراشدون. ومن هذا المنطلق ينادي روسو بأهمية معرفة طبيعة الطفل على نحو ما تفرضه هذه الطبيعة من خصوصية مفارقة لطبيعة الراشدين. ولروسو فيض من القول في طبيعة الطفل، ومن أشهر مقولاته في هذا الخصوص: «تعلموا كيف تتعرفون إلى أولادكم لأنكم يقيناً تجهلونهم كل الجهل» ولماذا هذا الجهل لأن الكبار ينظرون إلى الصغار نظرة الراشد إلى الراشد وليس نظرة الكبير إلى الصغير. نحن «نجهل الطفولة الجهل كله وكلما راودتنا الأفكار الخاطئة التي نملكها عنها ازداد ضلالنا»(٢٣). إن هدف التربية الطبيعية يتمثل في بناء الإنسان على صورة الطبيعة أي كما خلقه الله وكما يريد له أن يكون(٢٤).

وهنا نجد أن روسو غالبا ما يكرر أقواله المأثورة: «دعوا الطفولة تنمو في الأطفال»... «دعوا الطبيعة تعمل وحدها زمنا أطول قبل أن تتدخلوا بالعمل مكانها خشية أن تعرقلوا عملها». «احترموا الطفولة ولا تتسرعوا أبدا بالحكم عليها خيرا كان أم شراً» (....) «فالإيقاع البطيء لزمن النمو ليس شرا نحتمله بل وظيفة ضرورية للنمو». وكثيرا ما كان يقول «الطبيعة لا تحتاج إلى تربية، والغريزة خيرة طالما تعمل وحدها وتصبح مشبوهة عندما تتدخل المؤسسات الإنسانية وينبغي علينا أن ننظمها لا أن نقضي عليها وقد يكون تنظيمها أصعب من تدميرها»(٢٥).

تتضمن التربية الطبيعة عند روسو فيضاً متدفقا بالحب والحنان على الطفولة والأطفال. وقد استلهم روسو هذا العطف على الطفولة من الحرمان العظيم والبؤس الخانق والآلام الفادحة والمدمرة التي عاناها في طفولته المعذبة. وفي حنانه هذا زفرة طفولة مقهورة وصرخة إنسانية تدعو إلى محبة الأطفال والعناية بهم. يقول روسو والقول يتدفق بأعظم معاني الحنان والحب للطفولة والأطفال: «أحبوا الطفولة، يسروا لها ألعابها ومسراتها وفطرتها المحبوبة. من منكم لا يأسف أحيانا على تلك السنين التي لا تفارق فيها الابتسامة الشفتين(...) فلم تريدون أن تحرموا هؤلاء الصغار الأبرياء من متعة فترة تكاد من قصرها تفوتهم(...) ولم تريدون أن تملؤوا بالمرارة والآلام هذه السنوات الأولى الخاطفة التي لا تعود إليكم؟ أيها الآباء، هل تعلمون الأجل الذي ينتظر فيه الموت أبناءكم؟ فلا تتهيؤوا للندامة إذ تحرمونهم من الهنيهات القليلة التي منحتهم إياها الطبيعة. متّعوهم بلذة الوجود منذ أن يصبحوا قادرين على الاستمتاع بها حتى إذا دعتهم المنية في ساعة من الساعات، لم يموتوا قبل أن يتذوقوا الحياة ويقضوا منها وطراً»(٢٦).

ويمكن تحديد أهم المبادئ الأساسية لطبيعة الطفولة في التربية عند روسو على النحو التالي(٢٧):

١- طبيعة الطفل خيرة وليست شريرة.

٢- يجب احترام ميول الطفل الطبيعية وتنميتها.

٣- التأكيد على تجربة الطفل الخاصة في اكتساب المعرفة واستبعاد دور المعلم ما أمكن ذلك.

٤- تقسيم التربية إلى مراحل تتناسب مع عمر الأطفال لأن طبيعة الطفل هي التي تحدد نوع التربية الممكن.

٥- العمل على فهم طبيعة الطفل ودراستها ورصد مكوناتها لكي تستقيم العملية التربوية.

التربية السلبية أو التربية الحرة:

ينطوي مفهوم التربية السلبية عند روسو على شحنة ثورية هائلة وإيمان متفجر بمبدأ الحرية

الإنسانية. وتتجلى هذه التربية السلبية في رفض مطلق لكل إكراهات التسلط والقهر والعبودية التي توجد في عادات الناس وتشع في تصوراتهم وممارساتهم الإنسانية والتربوية.

يقول روسو «الحكمة البشرية ذاتها لا تنطوي إلا على تحكمات استعبادية، فعاداتنا لا تعدو أن تكون إذلالاً واستعباداً، وكبتاً وألماً فالرجل المتمدن يولد ويعيش ويموت في حالة عبودية: يلف عليه القماط يوم يولد، ويزج في الكفن يوم يموت، ويغلق عليه التابوت يوم يدفن، وما دام حياً فإنه يكون مقيداً بأغلال الأنظمة المختلفة»(٢٨).

إنه يقترح عبر مفهوم التربية السلبية ثورة تربوية عارمة تحرر الإنسان من قيوده وتحطم أغلاله وأصفاده. نادى روسو بمبدأ التربية السلبية فالتربية الأولى التي تقدم للطفل يجب أن تكون سلبية وهي لا تكون بالتلقين لمبادئ الفضيلة، ولكن قوامها المحافظة على القلب من الرذيلة والعقل من الزلل. ويعتقد روسو التربية الحقة تكون في النمو الحر الطليق لطبيعة الطفل وقواه الداخلية وميوله الفطرية. والتربية التي ينشدها ليست نفيا للتربية بل هي رفض للأساليب التربوية التقليدية السائدة التي تزج الإنسان في مدافن العبودية والإكراه. فالتربية السلبية هي التربية الحرة التي تترك للطفل أن ينمو بمقتضى فطرته وطبيعته الخيرة. إنها التربية التي تتيح للطفل أن ينمو روحيا وعقليا ونفسيا نمواً حراً أصيلا خارج دوائر الإكراه والتسلط والقهر. فالتربية السائدة تربية إكراه تفقد الإنسان براءته وأصالته لأنها تستأصل قدرته على المبادهة وعلى العيش وفق قانون الطبيعة. ولذلك فإن التربية السلبية تشكل نفيا للعادات والأساليب التربوية السائدة في عصره. وهو يقول في معرض وصفه للتربية الإيجابية بأنها هذا النوع من التربية الذي يساعد على تكوين العقل قبل الأوان، كما يساعد على تلقين الطفل واجبات الرجال. وهو لا يعني بالتربية السلبية حالة من السكون والكسل بل هي نوع من التربية الحرة التي لا تسبب الفضيلة، ولكنها تحمي القلب من الرذيلة. وعلى خلاف ما هو معهود وسائد في عصره يؤكد روسو ألا شر أصيل في النفس الإنسانية ومن هذا المنطلق فإن طبيعة الطفل خيّرة بالمطلق، وأن التربية الحقة تجري على نبض الإيقاع الداخلي لهذه الطبيعة.

التربية السلبية تعني باختصار أن نحقق للطفل نماءً طبيعياً بعيداً عن تدخل الراشدين وعبثهم. وكأن بروسو في هذا التوجه يميل إلى الاستغناء عن المربي كلياً، وميلاً إلى أن يوكل مهمة تربية الطفل إلى الطبيعة ذاتها وأن يدع الطفل منفرداً في صدامه مع الحياة بتجاربها وعبثها ومفارقاتها. فوظيفة المربي لا تكاد تتجاوز حدود الإشراف على إميل عن بعد، وهو ليس مطالباً بالتدخل إلا حينما تقتضي الضرورة القصوى تدخله. وليس على المربي أن يحتسب الزمن والوقت في عملية نماء الطفل وتربيته، بل يجب عليه أن يبدد الزمن ويهدر إمكانية الإحساس به لأن إميل يختمر ويتكوّن، وكلما كان نضجه في ظرف زمني هادئاً مستريحاً في صدر الزمن كان ذلك في مصلحة البناء والتكوين والإعداد التربوي عند إميل. والقاعدة التي يعلنها روسو في هذا الصدد تقول وتشدد القول: «بأن ليست أهم قاعدة في التربية أن نربح الوقت بل أن نضيعه»(٢٩). وانطلاقاً من مقولة روسو بأن الطبيعة خيرة، وأن المجتمع يفسدها، فإن مفهوم التربية السلبية يرتكز إلى أمرين أساسيين:

١- حماية إميل من الفساد الاجتماعي وإبعاده تربوياً عن سطوة الراشدين وتدخلهم المباشر في التربية.

٢- مجاراة التطور الطبيعي في الطفل لأن الطفل يمتلك شروط نموه طبيعياً وهو ينمو وفقاً لمبدأ القانونية الطبيعية.

تنطوي التربية السلبية على ثلاثة جوانب لمفهوم الحرية الطبيعة:

- **الحرية الجسدية** التي توفر للطفل كل ما يحتاجه من إيقاعات النماء الجسدي الحر الذي يأخذ مساره عبر النشاطات والفعاليات والألعاب وتترك

لجسده الحرية. وهنا يجب أن نرفض كل ما من شأنه أن يقيد حرية الطفل الجسدية. ومن هنا جاء رفض روسو للقماط وهجومه العنيف على الأساليب التربوية التي تمنع الطفل من إمكانيات الحركة والقفز والانطلاق واللعب، وغير ذلك من هذه الحريات الجسدية الضرورية لنمو الطفل. كان روسو يعتقد بأنه لا يمكن للمرء أن يكون حراً بجسد مهزوم محاصر، لأن الحرية كينونة صماء لا تقبل التجزئة والانشطار. ولا يمكن لإنسان ما أن يكون حراً في المستوى العقلي أو العاطفي بجسد مهزوم ومحاصر.

- **الحرية العاطفية والانفعالية**: إذ يتوجب إبعاد إميل عن كل ما من شأنه أن يفرض على الطفل مشاعر مقننة وعواطف جامدة معلبة أو مثلجة. فالتطور الطبيعي للطفل يكون في أن نترك لمشاعره الداخلية حرية النمو وفقاً لاندفاعات إنسانية داخلية نابعة من أحاسيس الطفل وتجربته ومشاعره، وتلك هي الخصوصية التي يجب ألا تتعرض لعدوان الراشدين وتسلطهم. إن التدخل في توجيه النمو العاطفي والانفعالي هو قمع للروح الداخلية للطفل، وهو إكراه يتجاوز كل إكراه، لأن الروح، وهي أعمق ما في الإنسان، يجب أن تترك حرة أصيلة رشيقة كما تفرضها الطبيعة. دعوا الأطفال يتذوقون العالم عبر إحساسهم الإنساني بعيداً عن كل أشكال التسلط والإكراه. فمن حق الطفل أن يشعر بالحرية في أن يحب ويكره ويغضب ويتسامح بحكم مشاعره الداخلية وعلى منوال ما تفرضه روحه الداخلية التي تفيض بالعطاء.

- **الحرية العقلية**: ليس لنا أو علينا أن نفرض على عقل الطفل ما لا يحتمل وما لا يستسيغ. إن الاغتراب الحقيقي يكون عندما نفرض على عالم الصغار رؤانا ومعتقداتنا وأن نعلمهم وبصورة مبكرة ما نرغب من العلوم والمعارف. إن التعليم المبكر يقض مضاجع الأطفال ويحرمهم من عطاء الطبيعة بوصفهم أطفالاً. وهنا يرى روسو أن القاعدة في تعليم الأطفال وتشكيل عقولهم ليست في أن نربح الوقت ونقتنص الزمن بل تكون في هدر الزمن وتضييع الوقت بالمعنى التقليدي، فتضييع الوقت وهدره في التربية الطبيعة وفقا لمفهوم روسو هو عملية استثمار عظيمة، لأن كل لحظة تبذل في سبيل التربية تجد مردودها العظيم في التكوين الخلقي والإنساني للطفل، لأن عقل الطفل يكون في المراحل الأولى في مرحلة التكوين، وهو الخاصة الإنسانية التي تنضج متأخرة. وفي هذا يقول روسو: لو كان بيدي لجعلت الطفل لا يعرف يمينه من يساره حتى الثانية عشرة من عمره. وهو بذلك يريد للطفل أن يكون قادراً على تشكيل رؤاه الخاصة للعالم وأن يكون في مرحلة يمتلك فيها زمام نفسه وعقله بحيث لا يقبل إلا ما يراه وفقاً لمقتضى طبيعته بأنه صحيح وخير وأصيل. إنه ينادي بألا نهتم بالإعداد العقلي للطفل حتى بعد سن الثانية عشرة، لأن فترة الطفولة هي فترة الركود العقلي وهي مرحلة كومونية لا نستطيع أن نتصور مدى أهميتها، ولذلك يجب ألا ندفع الطفل إلى التفكير أو، إلى القراءة، أو إلى بذل أي مجهود عقلي في هذه المرحلة.

وتعتمد التربية السلبية على قانون الجزاء الطبيعي، بحيث ندع الطفل يتحمل النتائج الطبيعية لأعماله دون تدخل أي إنسان. ويرى روسو في ذلك أن المربي يمكنه أن يقوّم أخلاق الطفل طالما يبين له أن العقوبة كانت طبيعية مثال: إذا أبطأ الطفل في ارتداء ملابسة للخروج للنزهة فاتركه في المنزل. وإذا أفرط في الأكل أتركه يعاني ألم التخمة. وباختصار دعه يتحمل النتائج الطبيعية لعدم خضوعه لقوانين الطبيعة.

وباختصار شديد، فإن التربية السلبية لا تعني نفيا للتربية، بل هي تربية حرة تتوافق مع الطبيعة، وإذا كانت التربية الإيجابية تسعى إلى تكوين النفس قبل الأوان، فإن التربية السلبية تسعى إلى تعبيد طريق المعرفة، وجعل أدواتها جاهزة قبل إعطاء المعرفة. إنها التربية التي تسعى إلى تحقيق التوازن بين نمو العضوية والنفس والعقل عند الأطفال. وهي تنطلق من مبدأ النمو الذاتي الحرّ لطبيعة الطفل. إنها لا تعلم الفضيلة بل تجنيب القلب من الوقوع في الرذيلة وهي، في عبارة

واحدة، النمو الحر لطبيعة الطفل وميوله الطبيعية.

من الميلاد إلى الخامسة:

يؤكد روسو أهمية الأبوين كمربيين طبيعيين للطفل، فالأبوان هما الأكثر قدرة على أن يمنحا الطفل الحنان الضروري لنموه إنسانياً وأخلاقياً على نحو طبيعي. فالأب هو المعلم الطبيعي، والأم هي حاضنته. ويعلي روسو هنا من شأن الأم على نحو خاص في العملية التربوية، وكان يلح دائماً على دور الأم بقوله «إذا أردتم أن تعيدوا كل إنسان إلى واجباته الأولى عليكم البدء بالأمهات وستعجبون لما تحدثونه من تغيرات»(٣٠).

في هذه المرحلة يجب على الأبوين رفض جميع الأساليب التربوية التقليدية السائدة واعتماد المنهج الطبيعي في التربية. وتكون البداية بإرضاع الطفل إرضاعاً طبيعياً من صدر الأم، ويحذر من تغذية الطفل من غير صدر أمه كما كان سائداً في ذلك العصر. ويرفض روسو بمطلق الرفض أن يعهد بالأطفال إلى مربيات ومرضعات، ويهيب بالأمهات أن تقوم بواجبات الأمومة لأن غير ذلك يؤدي إلى مخاطر مذهلة يتصدع لها عقل الطفل وقلبه. وكان في هذا الصدد يرفض أن يغسل الطفل بالخمرة والنبيذ ويرفض هذا على مبدأ أن الخمرة شراب متخمر وبالتالي فإن الطبيعة لا تنتج ما هو متخمر.

يرفض روسو قطعيا وضع الطفل في القماط المعهود أو في «المهاد» لأن المهاد يمنع عليه الحركة وتدفق الدماء ويميت قلبه الحر، ويحذر من استخدام هذه الطريقة كما يحذر من آثارها المدمرة للطفل جسدياً ونفسياً. ويؤكد أهمية اللعب بمستوياته المختلفة، حيث يأخذ اللعب مستويات تتدرج وفقاً لعمر الطفل في مدى وحدود هذه الفئة أي من الميلاد إلى الخامسة من العمر. فإميل في هذه المرحلة يجب أن يتكوّن جسدياً على محك الألعاب الرياضية. فالرياضة المضمخة باللهو والتسلية واللعب هي الرياضة التي تناسب نمو إميل جسداً وعقلاً. وهو يعتقد في هذا الصدد بأن جميع الرغبات الشهوانية تجد لها مسكناً في الأجسام الضعيفة، وكل ضعف يولد ضعفاً، والطفل لا يكون سيء الخلق إلا لأنه ضعيف فإذا قويته تحسن وتم له النماء الأخلاقي والجسدي في آن واحد. يرفض روسو تلقين إميل فيضا من الكلمات والمفردات اللغوية ويريد لإميل هذا أن يحقق تناسقاً بين نموه اللغوي ونموه الفكري. وباختصار فإن روسو يؤكد في هذه المرحلة العمرية على:

- عدم استخدام القماط.
- دعوة إلى الرضاعة الطبيعية.
- أن تكون التربية عملية نمو داخلية عضوية.
- الابتعاد عن الأوامر والنواهي.
- التأكيد على التربية الجسدية.

التربية من الخامسة إلى الثانية عشرة:

يركز روسو على أهمية هذه المرحلة ويعتقد بأنها، من أخطر المراحل التربوية في حياة الإنسان. وهو يؤسس للتربية في هذه المرحلة وفقاً لمبادئ ثلاثة:

١- على إميل أن يستمد معلوماته وخبراته عن طريق الحواس والتجربة والاحتكاك المباشر مع الطبيعة.

٢- يجب على التربية في هذه المرحلة أن تكون تربية سلبية حيث يترك الطفل في غفوة أشبه بالسبات بعيدا عن مختلف التأثيرات الخارجية. وهنا يجب على المربي عدم التدخل إلا عندما تقتضي الضرورة. لأن إميل يتكوّن تكوّنا طبيعياً في هذه المرحلة وحري بنا أن نجعل الطبيعة تفعل فعلها وتنهض بواجبها دون تدخل المربين والكبار.

٣- التربية الخلقية يجب أن تكون عن طريق الجزاء الطبيعي، فعندما يسقط إميل يتألم، وعندما يتخم يعاني من الألم، وعندما يخرج في ليلة باردة يصاب بالزكام، وعندما يضع يده على مكان لاهب يشعر بألم الحرارة ووخزها، وفي كل هذا يجب أن يشعر الطفل بأن العقاب الذي استحقه كان عقابا طبيعياً ينبع من طبيعة الأشياء ذاتها، وأن هذا العقاب

لم يكن انتقاماً، أو إكراهاً يمارسه الكبار. وباختصار أيضاً يؤكد روسو المبادئ التالية في هذه المرحلة:

١- التربية السلبية في مختلف مستويات هذه المرحلة.

٢- التربية الأخلاقية عن طريق النتائج الطبيعية.

٣- تدريب الحواس لا تدريب العقل.

٤- التعلم بالأشياء والخبرة والتجربة.

٥- لا حاجة إلى القراءة والكتابة.

التربية من سن الثانية عشرة إلى الخامسة عشرة في هذه المرحلة تبدأ عملية تعليم إميل، لأن مرحلة الغفوة والسبات قد انتهت، وقد اكتملت لإميل أسباب التعلم بعد أن نضجت ملكاته الطبيعية، وبعد أن خمرته الطبيعة، وسوته، وهيأته لتلقي المعرفة الإنسانية، وما تنطوي عليه من قيم ومعايير ثقافية. لقد آن الأوان لتعليم إميل وتزوده بالمعرفة والمعلومات والمعارف. وفي هذه الفترة كما يقول روسو: «تزداد فيها قوة الفرد على ما يحتاج إليه».

ومع أهمية هذه المرحلة وضرورة التعلم فيها، فإن روسو يرسم سبل التعلم والاكتساب ويحدد مساره وطريقته. فالتعلم والاكتساب، يجب أن يتم عن طريق التشويق، وأن يتساوق مع الرغبة في التعلم وحب الاستطلاع، وهنا يجب أن يكون ميل إميل وتعطشه للعلم والمعرفة ناجماً عن رغبات طبيعية أصيلة في أعماقه.

ومن حيث طبيعة المعرفة التي يجب أن نزودها للطفل يجب أن تكون متوافقة مع اهتمامات الطفل ولاسيما هذه التي تدفعنا غرائزنا إلى تتبعها والتي تتضح أهميتها وفائدتها العملية بالنسبة لإميل.

على الطفل كما يؤكد روسو وينصح أن يقرأ قصة «روبنسون كروزو» لأن هذه القصة تؤكد أهمية التعلم وفهم الحياة وفقا لقوانين الطبيعة، حيث تبرز أهمية الاعتماد على النفس فيها.

ويجب على إميل أن يتعلم حرفة بحد ذاتها، وذلك ليس من أجل الكسب، بل من أجل غرض أسمى من هذا، وهو التغلب على العقائد الفاسدة التي تحط من قدر هذه الحرفة؛ وعندما نؤكد من جديد على أهمية التجربة الذاتية، ويكون التعليم مناسبا لحاجات إميل وميوله، فإن إميل سيصبح شخصاً مجداً هادئاً صبوراً مملوءا بالشجاعة والثقة، وقادراً على أداء وظيفته الحيوية والاجتماعية بصورة تجعله أكثر قدرة على التكيف والاستمتاع بحياته وتحقيق السعادة الطبيعية المنشودة.

وفيما يتعلق بالمواد الدراسية، يتوجب علينا أن نعلّم إميل العلوم الطبيعية مثل، الفلك، والجغرافيا، وخير وسيلة لتعلم الخرائط هي الأسفار والتنقل والترحال. وهو يرفض تعليم إميل النحو واللغات القديمة والتاريخ لأنه يريد لإميل أن يعيش في عزلة عن المجتمع، وفي دائرة الطبيعة تحديداً.

وفي منهج التعليم، يرفض روسو مبدأ الخطب الرنانة المصقعة، ومبدأ النصح والإرشاد، ويؤكد الأهمية الكبرى للممارسة والتجربة ويقول «لنحوّل إحساساتنا إلى أفكار، وعلينا أن نتجنب القفز مباشرة من عالم المحسوس إلى العالم المجرد، ولنتحرك وبأناة وروّية من فكرة محسوسة إلى فكرة محسوسة، لنتعلم عن طريق الأشياء، وعلينا أن نبتعد عن معالجة الأشياء بالرمز طالما نستطيع أن نرصدها أشياء في دائرة المكان والزمان».

من سن الخامسة عشرة إلى العشرين

في هذه المرحلة تنمو استعدادات إميل وقدراته على التكيف مع الآخرين والحياة الاجتماعية، وقد آن الأوان ليصبح إميل كائناً اجتماعياً فاعلاً ومشاركاً في دائرة الحياة التي تنتظره في المجتمع. ومن أجل هذه الغاية يتوجب علينا أن ندربه على العلاقات الاجتماعية والتفاعل الاجتماعي مع الآخرين. وفي هذه المرحلة يكون إميل قد اكتمل نضجه جسدياً وحسياً وعقلياً، وقد آن الأوان لكي يتشكل عاطفياً وروحياً.

فالتربية في المراحل السابقة كانت تربية ذاتية تهدف إلى بناء الجسد والنفس، أما الآن فيجب إعداد إميل من أجل الحياة الاجتماعية، وعلينا أن ندربه على

امتلاك شروط العلاقة الاجتماعية وفقاً للمعايير الاجتماعية التي يفرضها تكيف الأنا مع الآخر.

تسعى التربية في هذه المرحلة إلى تنمية الوجدان وبناء الأخلاق الاجتماعية، حيث تنتهي في هذه المرحلة فترة التعليم، أو التربية العادية، أو السلبية كما يحلو لروسو أن يسميها. وهنا يؤكد روسو في هذه المرحلة التربية الدينية والأخلاقية. ولكنه يرفض الأساليب القديمة في تشكيل إميل أخلاقياً ولاسيما أخلاق النصح والإرشاد، حيث يجب على إميل أن يكتسب عمقه الأخلاقي عن طريق الممارسة ومحاكاة أبطال التاريخ.

وفي هذه المرحلة أيضا تبدأ إمكانية بناء صلة دينية بين إميل وربه، وتتوجب تربيته الدينية على قيم الحق والخير والجمال. فالطفل يمتلك القدرة في هذه المرحلة على فهم أمور الدين، ويمكنه أيضاً أن يدرس البلاغة، والتاريخ، والمسرح، لأن هذه المرحلة تمكنه من تذوق الفن والاستمتاع بالقراءة والمطالعة.

فإميل يمتلك في هذا العمر رصيداً محدوداً من المعرفة، ولكنه يمتلك هذه المعرفة امتلاكاً حقيقيا والمعرفة التي يمتلكها هي معرفة نابعة من صميم الأشياء وراسخة في قلب إميل وعقله، وهناك أشياء كثيرة أيضا مازال يحتاج إلى معرفتها، وهناك أشياء لا يعرفها ولا يحتاج إلى معرفتها، ولكنه يمتلك القدرة الكلية على معرفة كل الأشياء.

تربية المرأة أو صوفيا:

يكرس روسو الجزء الخامس من كتابة إميل لتربية المرأة التي أطلق عليها اسم (صوفيا)، وهي تظهر مباشرة في الكتاب دون تمهيد يذكر. يؤكد روسو في هذا الجزء أهمية التربية الجسدية لصوفيا، ويرى بأنه يتوجب عليها أيضا أن تتعلم فن الطهي والتطريز والموسيقى والعناية بالطفل وعدم الاهتمام بالعلوم. وهنا نجد أن روسو كان كلاسيكيا وعدوانياً في نظرته إلى المرأة، فوظيفة المرأة هي إسعاد الرجل وإرضائه والقيام بتربية الأطفال. وهو يقف موقفاً سلبياً من المرأة المثقفة التي قد تكون وبالاً على زوجها وأطفالها وعائلتها. وكثيرا ما يؤخذ على روسو هذا الموقف المتوحش من المرأة، ويؤخذ عليه أيضاً أن آراءه متطرفة وعنصرية وغير إنسانية فيما يتعلق بدور المرأة ووضعها الإنساني والاجتماعي. ومن أوجه الغرابة في هذا الموقف أن روسو كان في سيرة حياته كلها يدين للمرأة التي كانت عوناً في مسيرته الإبداعية والفكرية والحياتية. فعبقرية روسو وحياته كانت وليدة عناية أنثوية خالصة، ولا يخفى على من يقرأ سيرة حياته أنه كان مدينا للمرأة الأم، والصديقة، والزوجة، والعمة، التي كثيراً ما كان ينهمر دمعه على عمته وعلى عدة نساء كان لهن دور عظيم في حياته، فلمسة الحنان الوحيدة في حياته كانت هي لمسة المرأة. فصوفياً في هذا الكتاب لا تمتلك إلا على فضائل ثانوية وهي الفضائل التي تتصل بالحياة الزوجية والأسرية وهي كما يصورها روسو شخص ناقص يحتل مرتبة دنيا في عالم إميل وحياته.

الخاتمة

سجل روسو نفسه في تاريخ الفكر مربياً، ومعلماً، وفيلسوفاً، وأديباً، وثائراً، وكانت سيرته الحياتية والفكرية من أغرب السير التاريخية في تاريخ الفكر إن لم تكن أغربها على الإطلاق. ومن أوجه الغرابة والإدهاش في هذه السيرة أننا مع روسو نجد أنفسنا أمام عبقرية شمخت ونهضت على أعمدة القهر وعلى ثوابت الألم والهزيمة. وعلى هذا الأساس شيّد مملكته الفكرية الجبارة الفيّاضة بكل المعاني الإنسانية النبيلة والخلاقة. لقد أحدث انقلاباً فكرياً في عصره، وفي العصور التي تتابعت بعده. ولا غرابة في ذلك فهو مؤسس التربية الحديثة، وصاحب أكثر النظريات التربوية عبقرية وغرابة.

وما يدهش أن علم النفس الحديث والنظريات التربوية الحديثة قد استجابت لاندفاعات روسو العبقرية الجامحة المتمردة. ولم تستطع الانتقادات التي وجهها العلماء والمفكرون والكتاب لنظريته

التربوية والاجتماعية أن تنال من شموخ هذه النظرية بل زادتها شموخاً وتمرداً. صحيح أن مظاهر النظرية قد تبدو غريبة مستغربة ولكن جوهرها الإنساني مازال يحلق في الأجواء الشامخة.

إن ما اكتشفه روسو بفطرته وعواطفه ونبيل إحساسه الإنساني وعبقريته الأدبية كان كشفاً عن مناطق مظلمة في حياة الإنسانية، فأراد أن يطرد منها العتمة، ويحررها من الجمود عبر شطحات عقل ثائر متمرد. وما حمله روسو إلى البشرية عبر نظريته التربوية تارة، والاجتماعية تارة أخرى لا يضاهيه عطاء. لأنه وباختصار جاء ينتصر للأطفال والضعفاء والمظلومين والمحرومين والمقهورين، جاء ليحرر الطفل من ظلاميات القرون الوسطى لأن الطفل في نظريته رمز البراءة والعطاء بل هو هبة الله والسماء ولذلك فإن سعادة الأطفال يجب أن تكون هدف التربية بالمطلق.

وإذا كان عصره لم ينصفه، إذ عاش حالة التشرد والقهر مظلوماً مهزوماً في وطنه، فإن روسو اليوم يمثل رمزاً من رموز الحضارة الإنسانية التي تفتخر به فرنسا ثقافة وحضارة، وهو الذي هجرته الأيام فعاش متوحداً حزيناً مقهوراً مغلوباً مطارداً من قبل رجال الأمن والسلطات في عصره. ومن من المفكرين في القرن التاسع عشر ولاحقاً في القرن العشرين من لا يدين لروسو الأب الروحي للتربية الحديثة. فالتاريخ يعلمنا بأن جميع المبدعين من بعده في مجال التربية والفكر الاجتماعي يدينون له ويأخذون عنه ويتمثلون جوهر رؤيته للتربية والإنسان. وليس غريباً أن يكون كتابه «العقد الاجتماعي» طفرة فكرية وجهت عمل الثورة في فرنسا، وهي أعظم ثورة تشهدها أوربا ضد القهر والاستبداد والإرهاب. وليس غريباً أيضاً أن يحدث ثورة تأخذ طابع الاستمرار في مجال التربية. لقد وضع روسو حجر الزاوية لانقلاب فكري تربوي أتى على كل التراث القديم في مجال التربية وأحدث انقلاباً كوبرنيكياً في المفاهيم والرؤى والتصورات. وستبقى نظريته في «العقد الاجتماعي» ونظريته في «التربية» أحجاراً كريمة براقة في عقد الفكر الإنساني الحر إلى الأبد.■

الهوامش والإحالات

١- انظر: جان جاك روسو، العقد الاجتماعي، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

٢- بو منرو، المرجع في تاريخ التربية، ترجمة صالح عبد العزيز و حامد عبد القادر، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩، الجزء الثاني، ص ٢٢٩.

٣- السيد محمد بدوي، الأخلاق بين الفلسفة وعلم الاجتماع، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٤.

٤- Hubert Hannoun, Anthologie des penseurs de l'éducation, P.U.F., Paris, 1995,pp158-177.

٥- شبل بدران، الاتجاهات الحديثة في تربية الطفل ما قبل المدرسة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١١٧.

٦- محمد الفرحان، الخطاب الفلسفي التربوي الغربي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ١٩٩٩، ص ١١٨.

٧- J. J. ROUSSEAU, Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, in œuvres complètes, t. III, coll. La Pléiade, 1964

٨- J. J. ROUSSEAU, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes(1754), préf. B. de Jouvenel, Gallimard, 1965. Du contrat social, introd. et notes J. Halbwachs, Auber-Montaigne, Paris, 1960.

٩- J. J. ROUSSEAU, La Nouvelle Héloïse, Amsterdam, 1761, rééd. in œuvres complètes, t. II, B. Gagnebin et M. Raymond éd., coll. La Pléiade, Gallimard, 1961.

١٠- J. J. Rousseau, Du contrat social. Flammarion. 1ère édition, Paris,1762.

١١- جان جاك روسو، إميل والتربية، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

١٢- J. J. ROUSSEAU, œuvres complètes, coll. La Pléiade, Gallimard, 1959.

١٣- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، من العصور القديمة حتى أوائل القرن العشرين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٧٧.

١٤- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، المرجع السابق، ص ٣٧٦.

١٥- جان جاك روسو، أصل التفاوت بين البشر، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

١٦- انظر: جان جاك روسو، إميل والتربية، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦.

١٧- Kahn P., Emile et les Lumières, dans L'éducation, approches philosophiques, PUF, Paris, 1990.

١٨ P. Burgelin, La Philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau, Paris, 1952, 2e éd. 1973, rééd. 1978.

١٩- فاطمة جيوشي، فلسفة التربية، جامعة دمشق، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق ١٩٨٢، ص ٦١.

٢٠- جان جاك روسو، أميل أو التربية، ترجمة عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٣٧.

٢١- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٧٨.

٢٢- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٧٨.

٢٣- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٩٧.

٢٤- راتب عبود، نظريات التربية في عصر التنوير الفرنسي، ترجمة عبد الله المجيدل، دار معد للنشر، ١٩٩٦، ص٣٧.

٢٥- فاطمة جيوشي، فلسفة التربية، مرجع سابق، ص ٧٤.

٢٦- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٨٤.

٢٧- محمد كمال يوسف عالية وآخرون، الفكر التربوي: أصوله تطوره اتجاهاته المعاصرة، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي، كلية التربية، الكويت، ١٩٨٥، ص ١٠٥.

٢٨- بول منرو، المرجع في تاريخ التربية، ترجمة صالح عبد العزيز و حامد عبد القادر، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٩، الجزء الثاني، ص ٢٣٩.

٢٩- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق ص٣٨٣.

٣٠- عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، مرجع سابق، ص ٣٨١.



المضمون العنصري
لمبدأ الحتمية في الفكر الغربي

محسن خضر *

ينفي مبدأ الحتمية لحرية الإنسانية ويلغيه ، ويرى البعض أن الإنسان يخضع في سلوكه لنمط من الأحداث تقبل التنبؤ بها، وبالتالي لمحو الحتمية المسئولية الأخلاقية. الحتمية Determinism مقولة تقول أن كل الأحداث والحالات محددة بأحداث Antecedent.(١)

وترى يمني الخولي أن الحتمية العلمية هي المسئولة عن شيزوفرانيا تغلغلت سرطانيا في جسد الفلسفة الحديثة. وانتقلت إلى الفلسفة المعاصرة بنفس هذا التغلغل في صورة الاغتراب. وأن الحتمية العلمية هي لاسواها التي جعلت الإنسان من يغترب عن العالم الذي يحتار فيها ويحاول فهمه واستكناه طبيعته. وأصبحت مشكلة الحرية في الفلسفة الحديثة الهم الأول لكل العقول. وكانت الفلسفة الحديثة فلسفة عالمية منفصلين كليهما غريب عن الآخر : عالم للعلم الحتمي، وعالم آخر للحرية الإنسانية.(٢)

إن منطق المشكلة هي : هل الإنسان حر يمكن أن يمارس اختياراً بين بدائل متاحة إمامه، وأما أن هذا الوجود خاضع لحتمية حدوث مساره آزلاً وأبداً.

والفارق بين الحتمية العلمية والجبرية الدينية تتمثل في أن العلية (السببية)، وهو المبدأ القائل أن كل حدث لابد له من عله أحدثته، وبينما تجعل الجبرية

* كلية التربية - جامعة عين شمس

● اللوحة للفنان **زياد دلول** / سوريا.

المستقبل هو الذي يحتم الماضي هو الذي يحتم المستقبل عن طريق العلة.(٣)

وكان كارل بوبر Popper (1902-1994) من أقوى ناقدي الحتمية حيث رفض في كتابه الشهير «المجتمع المفتوح وأعداؤه»، وجود قوانين تاريخية، وأصر على أن مستقبل البشرية بيد الإنسان، ولا يخضع بالضرورة لأي حتمية.(٤)

وكانت ثورة العلم المعاصر هي التي أضعفت مبدأ المعاصر، وأنهت نظرية الكوانتم الحتمية الميكانيكية، وأضحى العلم المعاصر لا حتمياً مقابل العلم الحديث الحتمي، ويرتب على هذه النظرية انتهاء المفهوم المطلق للزمان والمكان الموضوعية بالنسبة للجميع، ودخل الزمان كبعد رابع للمادة.

ترى الخولي أن الحتمية الفلسفية أحكمت قبضتها على الكون مع اسبينوزا Spinoza (1632 - 1677) حتى أنه سحب فكرة الحرية من الله حيث اعتبرها فكرة مستحيلة أنطولوجيا وعقبة كؤود ابستمولوجيا حتى تكتمل شمولية الحتمية الآلية، قبل ان يسقطها العلم الحديث.

وتنقسم الحتمية العلمية إلى مجموعة من الحتميات: حتمية رياضية، حتمية فيزيقية، حتمية كيميائية، حتمية بيولوجية، حتمية نفسية، حتمية اجتماعية، حتمية تاريخية.

وسوف نركز في التحليل اللاحق على الحتمية البيولوجية، والحتمية السيكولوجية، والحتمية الاجتماعية، والحتمية الآلية، وموقع الطبيعة الإنسانية فيها كما قدمها الفكر الغربي.(٥)

أولا: الحتمية الداخلية:

- الحتمية البيولوجية (الداروينية التطورية):

يقال ان جاليليو Galileo (1564-1642) عزل الأرض عن مركز الكون، وداروين Darwin (1809-1782) عزل الإنسان من قمة الخليقة، والإنسان ما هو إلا حادثة عارضة في الحياة التي هي بدورها حادثة عارضة في قلب الكون. اعتبر تشارلز داروين، ان الانتخاب الطبيعي محصلة ضرورية لقسريتين مفروضتين على كل كائن حي، وهما لزوم التكاثر، ولزوم التفاعل مع الوسط المحيط.

رأى داروين أن الانتخاب الطبيعي هو الذي يحكم التغير وبوجه الصدفة. وهو الذي يطور شيئاً فشيئا، وتدريجيا، بنى متزايدة التشابك وأعضاء وأنوعاً جديدة، وبالتالي فإن مفهوم داروين تترتب عليه نتيجة أساسية، وهي أن العالم الحي في يومنا هذا، ليس إلا عالماً من حتمية عوالم عديدة ممكنه، وان بنيته الراهنة نجمت عن تاريخ الأرض، وكان من الممكن جداً أن يكون مختلفا، بل وألا يكون قائماً على الإطلاق.

ويرى داروين في الصراع على الموارد المحدودة بين النوع في سبيل البقاء، هو الدافع للتطور، ومن ثم للتقدم.

وهكذا أصبح أسلافنا البعيدون منحدرين من مجموعة من القرود. دمر داروين فكرة الخلق لغرض خاص، فكرة أن كل نوع من الأنواع من تصميم وتنفيذ خالق ما، ومقابل «برهان القصد» بين داروين أن الاتحاد بين بعض الآليات البسيطة يمكن ان يبدو التدبير المسبق بتوافر ثلاثة شروط: أن تكون البنى متنوعة، وأن تكون تلك التنويعات وراثية، وأن تشجع ظروف الوسط المحيط على تكاثر بعض البدائل، وأمام فكرة القصد الأول اقترح داروين مفهوم التكيف الذي يمثل لب التصور الارتقائي للعالم الحي.(٦)

أدت نظرية التطور العضوي التي ازدهرت من القرن التاسع عشر في مجال البحوث الاجتماعية في الغرب إلى تكوين وظهور نموذج ثقافي قوامه أن هناك نوعين من البشر، بشر متطور ومتقدم حضاري، وبشر بدائي ومتخلف وغير حضاري، وارتبط هذا النموذج الثقافي بمجالات التنشئة الاجتماعية وفي مقدمتها التربية، فأصبحت الأسس التعليمية بمختلف مستوياتها ومراحلها تعمق هذا المفهوم سواء في البلاد الصناعية المتقدمة أو في البلاد النامية. (٧)

تذهب نظرية داروين Darwin (1809- 1882) إلى

خضوع الأنواع للتغير، وأن أشكال الحياة، الموجودة تنحدر من أشكال سابقة بالتناسب. والمادة الخام المسؤولة عن تطور الحياة فوق الأرض هي التنوع المستمر بين الأفراد داخل النوع الواحد، والآلية الفعلية وراء التطور هي الانتخاب الطبيعي التي تؤمن بقاء الأقوى أو الأفضل تكيفاً، أي الأصلح بين عدد المواليد المرتفع، والصراع من أجل البقاء بين الكائنات المنتظمة في العالم سينتج حتماً من المتوالية الهندسية. ولذا يصبح الفرد (الكائن) موضوعاً للانتخاب الطبيعي، وطبقاً للمبدأ المهيمن في الوراثة فإن كل تنوع موضوع انتخاب نتيجة لنشر شكله الجديد المعدل، وكانت نتيجة هذا الانتخاب هي بقاء الأقوى والأفضل تكيفا، أي الأصلح جوهر نظرية داروين إذن أن التغييرات العشوائية الطفيفة هي التي أنتجت الإنسان في نهاية المطاف.(٨)

وطرح داروين في كتابه «أصل الأنواع» The Origin of Species 1817 نظرية حول انحدار الإنسان والفرد من سلف مشترك، ربما تقفز فوق التفاصيل العلمية الدقيقة لنظرية داروين وما أثارته من خلال وانقسام، فيهما التوقف عن سمات الطبيعة الإنسانية في رأي داروين، فالإنسان عنده جسم وروح الإنسان قابل للتغير، وأن التغيرات تثور مباشرة أو غير مباشرة للأسباب العامة نفسها، وتخضع القوانين التي تحكم الحيوانات الأدنى، والإنسان ما هو إلا أكبر مسيطر بين الحيوانات التي ظهرت على الأرض وهو يدين بهذا التفوق إلى كفاءاته الذهبيه وعاداته الاجتماعية وإلى تكوينه الجسدي، واعتبر داروين أن الذكاء الإنساني وغيره من الصفات العقلية والمواقف الأخلاقية ليست إلا غرائز حيوانية متطورة، وبهذا فإن الصفات العقلية تتوارث بيولوجيا والعبقرية، وكذلك الجنون واضطرابات القدرات العقلية.(٩)

يعرف كارل بوبر الداروينية بالقانون التالي: إن الكائنات الأفضل تكيفاً من الأخرى هي التي تخلف ذرية على الأرجح، وشطر بوبر الداروينية إلى شكل منفعل وشكل فاعل، قبل المنفعلة التي تقول: إن الطفرة العشوائية والاصطفاء الطبيعي، هما اللذان يقودوان إلى تطور لا مناص منه إلى أشكال الحياة العليا، وهو يدين هذه النظرية باعتبارها تاريخية فلسفية حتمية، ويرى خصوصيات الفرد في مزاجه تأثيراً في التطور أكبر من تأثير الانتخاب الطبيعي وأن النشاط الوحيد المبدع في التطور هو شكل الكائن والمأوى الأفضل في نظر بوبر، وهو الموجه الأول لقوة التطور باعتبار البيئة منفعلة. كانت الداروينية المنفعلة فكرة مخطئة عن التكيف ونتيجة للعقائد الحتمية الجاهلة التي عمت البيولوجيا، وهي تجد اليوم تعبيراً عن البيولوجيا الاجتماعية، في حين يجب أن نفكر بدلاً به ذلك بأن التطور سيرورة تعلم هائلة، وأنه خيار فعلى للأنواع من أجل مصير أفضل. وظهرت الحياة مرات كثيرة ظهورا غير موفق إلى أن ظهر كائن يعرف كيف يكيف نفسه بالبحث النشيط عن بنية أفضل. وهكذا ساوى بوبر التكيف مع المعرفة، ولكنها معرفة في شكل وظيفة هو «تفكير صفائي».(١٠)

تحولت نظرية داروين، وتاريخ التطور إلى نظرية علمية، وأسطورة معا. لم تكن الطبيعة الإنسانية إلا جانبا من جوانب التألف الذي يسود الكون، فالله هو الذي وهب العباد خصائصهم، وهو الذي وضع القواعد لتسيير شؤونهم وفقا لنظام هرمي محدد على المستويات الاجتماعية والاقتصاد والسياسة، وبعد أن جاءت فكرة الارتقاء لتقوم مكان فكر الخلق. استعاض البيولوجيون الغربيون بها عن الإرادة الإلهية، فلو كان أداء الفرد محض انعكاس لإمكاناته الوراثية، فإن التفاوت الاجتماعي يصبح نتيجة مباشرة للامساواة البيولوجية، فما جدوى التفكير في تغير التسلسل الطبقي الاجتماعي.(١١)

ويلاحظ البعض أن المادة الوراثية في بعض الزواحف (السلاماثدر) تحتوي في خلية من خلاياها على ما يقارب ٣ ملايين موروثة أي أكثر تعقيدًا عن المادة الوراثية للإنسان وهو ما لا يتماشى مع نظرية

داروين التي تقول أن تطور الكائنات الحية بدأ من البساطة إلى التعقيد، وربما يكون الفأر كذلك.(١٢)

أخطر ما تركته نظرية داروين التطورية هو جانبها الاجتماعي المتمثل في الدراوينية الاجتماعية، وراجت الآراء والنظريات التي تحاول الزعم أن الفقر والذكاء يقومان على عوامل وراثية، فكل هذا ناتج عن القانون الطبيعي للتطور الذي يحتفظ بحق الحياة للأقوى، فيؤلف رأس المال مع الداروينية الاجتماعية.(١٣)

ربما كان فرنسيس جالتون صاحب البيان رقم (١) في تأسيس الداروينية الاجتماعي، وحاول أن يعزل المواهب الفطرية عن المكتسبة في دراسة التوائم، يقول: «إن هدفي العام هو أن ألاحظ بعناية شتى الكلمات الموروثة لمختلف الرجال، وأن ألاحظ القروض الكبيرة في العائلات والأعراق المختلفة، وأن أتعلم إلى أي مدى يظهر التاريخ الإمكان العلمي لأن تحل السلالات البشرية الأفضل مكان السلالات غير الكفؤة للوصول إلى غايات التطور بسرعة أكبر ومشقه أقل».(١٤)

نعم نتفق مع فرانسوا جاكوب - بأن العلم لا يؤدي إلى العنصرية والكراهية بل هي الكراهية التي تلجأ إلى العلم لتبرير روحها العنصرية.(١٥)

تعتمد الداروينية الاجتماعية على الحتمية البيولوجية، والأخيرة تفرز وتعزز أوجه عدم المساواة في الوجه الاجتماعي والثروة والسلطة.. لقد انفتحت بوابة الجحيم تحت لافتة الداروينية الاجتماعية لتيارات معامل الذكاء، والعرق، وابتكار نظرية البيولوجيا الاجتماعية عن طبيعة الإنسان، وربط العنف الاجتماعي والسلوك الإجرامي بأمراض المخ، والترويج لانحطاط السود والمهاجرين وسكان الجنوب في قدراتهم المعرفية، وكانت حركة فرانسيس جالتون وكارل بيرسون في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لتحسين النسل في بريطانيا، لقد أطل «وحش العرق» Chimera of Race الذي ابتدعناه بتعبير بيتر فارب.

وبدأ الأوروبيون الغربيون يزعمون تفوقهم على بقية الشعوب مع بدء انطلاقة الثورة الصناعية، وقال العالم البيولوجي توماس هكسلي على سبيل المثال في القرن التاسع عشر: «لا يمكن لرجل عاقل ان يعتقد بأن الزنجي العادي يمكن أن يكون نداً أو متفوقاً على الرجل الأبيض العادي».(١٦)

وقد ظهر التعصب العرقي بشكل تقليدي في منحنيين هما: التحيز Prejudice والتمييز Discrimination، ومن ثم ساد علم النفس الأمريكي على سبيل المثال شبه مسلمة حول انخفاض معدلات ذكاء الأميركيين السود ١٥٪ عن نظرائهم البيض، وسوف تستخدم لاحقاً اختبارات الذكاء لإعادة بناء النظام التعليمي والمهني لمصلحة قوى طفيفة خاصة. إن أخطر ما في الداروينية الاجتماعية هو استنادها إلى نتائج البحث العلمي الحديث في الطبيعة المادية للنوع البشري.

وأصبحت الداروينية الاجتماعية تستخدم على نطاق واسع لإضفاء الشرعية على الرأسمالية الحرة، وكان لمنظر الداروينية الاجتماعية هربرت سبنسر Spencer (1820-1903) نفوذ أكبر بكثير داخل الولايات المتحدة، بل نجد أن أحزاباً سياسية مثل «الجبهة القومية» في المملكة المتحدة، اليمين الجديد «في فرنسا بزعامة لوبان يعيران صراحة، من هذا الموقف، ويصرح عالم الحيوان الشهير أجاسي Agassiz بأن مخ الزنجي هو مخ ناقص كمخ طفل أبيض ولد بعد سبعة أشهر من الحمل».(١٧)

وثمة اتفاق على أن تاريخ معامل الذكاء ليس تاريخاً رفيع المستوى، وخاصة أنه لا يوجد تعريف للذكاء متفق عليه.. وقبل الحرب العالمية الثانية تحولت فكرة توارث الذكاء إلى «تابو» مع تجاهل أثيرات البيئة حتى أنهم كانوا يختبرون من لا يعرف الإنجليزية باختبارات تتطلب معرفة اللغة الإنجليزية ويختبرون الأميين باختبارات تتطلب الكتابة.

ويخلص ريدلي إلى حل وهو ثنائية الوراثة / البيئة بالنسبة للذكاء إلى أن قابلية توارث الذكاء قد تكون

وراثية الطبع أو وراثية التطبع، وهذا يحل الإشكالية في رأيه.

فلنتفق على أن الظاهرة الإنسانية مركبة، ونحن ما نزال بعيدين عن امتلاك أسرارها الكاملة.

بدأ الترويج لفكرة أن كمونية العنف لدى السود أكبر من غيرهم، وازداد المتحمسون لكشف جينات العنف، وضبطها والمسؤولية عن الأدمان وتعاطي المخدرات، والميل إلى السرقة، والاعتداء الجنسي وحتى الميول العدوانية البسيطة بالاستدلال على وجود الناقل العصبي Setrotonine للرسائل التباينة من العصبونات، فوجوده معدل ضعيف منه دليل على الشخصية العدوانية، وازدهر مشروع «وطني أمريكا» الذي يسعى لتهدئة الأفراد كيميائياً وخاصة لدى الجانحين والتلاميذ المشاغبين (مليون طفل من عمر ٣-٧ سنوات) بتناول أقراص ريتالين Ritaline لمعالجة اضطراب نقص التنبيه، ووصفه العالم دانييل كوهن بأن «هذا المشروع فضيحة»، وإن دل مثل هذا المشروع على شيء فإنما يدل على تغلغل القناعة بأن الإنسان سيء في جوهره ويجب ألا نثق به.(١٨)

لم تعزز الداروينية الاجتماعية سياسات اللامساواة الاجتماعية فحسب (١٢٣). ومن هنا يمكننا أن نفهم الدور العنصري الذي لعبه اختبار معامل الذكاء في الحفاظ على التصنيف الاجتماعي واللامساواة الاجتماعية، وخاصة هذه الاختبارات تلخص حججها في ست قضايا رئيسة تبرهن على حتمية اللامساواة الاجتماعية، وهذه القضايا هي:

١ - هناك فروق في المكانة الاجتماعية والثروة والسلطة.

٢ - هذه الفروق هي نتائج الفروق في أوجه القدرة الخلقية وخاصة الذكاء.

٣ - اختبارات معامل الذكاء هي أدوات لقياس القدرة الطبيعية.

٤ - فروق الذكاء هي إلى حد كبير نتيجة فروق وراثية بين الأفراد.

٥ - لما كانت الفروق في أوجه القدرة هي نتيجة فروق وراثية، فإنها ثابتة وغير قابلة للتغير.

٦ - لما كانت معظم الفروق في أوجه القدرة بين الأفراد هي فروق وراثية، فإن الفروق بين الأجناس والطبقات هي أيضاً فروق وراثية وغير قابلة للتغير.(١٩)

- **الحتمية النفسية:**

حاول فرويد Freud مؤسس التحليل النفسي أن يطبق نموذجاً تفسيرياً مستمداً من علم الميكانيكا على الممارسة الداخلية للإنسان، وماثلت النظرية الفرويدية بين الأطفال والأحلام، والعصابيين والبدائيين، وبين الجماهير من حيث قابليتها العالية للإيحاء والاستجابات العاطفية، وتوحيد الأنا مع الميول الجماعية، وفسر فرويد الحضارة على أنها مضادة للتاريخ والطبيعة، وكأن الحضارة لا تتحقق عنده إلا بالتسامي بامتلاك عدد من الحقائق العقلية الشائعة التي تؤهل صاحبها للامتياز الجماعي.

رأى فرويد الحضارة أنها مضادة للتاريخ والطبيعة ذاتها، وكان مثل ماركس ومانهايم Manheim وفوكو Foucault مهتما باستدخال عملية الكبت، وقبولها على أنها أمر طبيعي. وهكذا تصبح الشخصية التوهمية للدين عاملاً مفيداً في الحفاظ على النظام الحضاري.(٢٠)

ونجح فرويد في نشر نظرية دور قوى اللاوعي في حياتنا، بإضفاء صفة العقلانية على اللاعقلي، وحبس اللاعقلاني في شبكة من العلل والآثار، وبعد إقامة ترسانة مذهلة من عقد وتفسير وتحويل وإعلاء، وأن يعزي اختلال السلوك البشري إلى فجوة حقيقية في الحياة النفسية، ويمكن ارجاع تيمات فرويد الأساسية إلى مصطلحات: حسد القضيب، قلق الإخصاء، رموز الأعضاء الذكرية، الآنا، الهو، الأنا العليا، الذاكرة المكبوته والرغبات الأودوبية.

ووسع فرويد من مفهوم الطاقة الجنسية ليشمل كل الطاقة الحيوية الجاذبة التواصلية.

وتعرضت الفرويدية إلى نقود كثيرة، فقد هاجم فرونيام (١٩٨٤) نظرية الكبت حجر الزاوية في فلسفة فرويد، وقدرات التداعي الحر ودلالات الأحلام التشخيصية، وهاجم الهفوات الفرويدية متمثلة في نظرية العصاب، ونظرية الأحلام، ونظرية الهفوات معتبراً أساس التحليل متخلخلا، كما هاجم فرويد في عصره ويليام جيمي، ويونغ، وفيتنحشتين، ونابوكوف.

بدت مقولة فرويد الإنسانية قاسية ومضللة بخصوص الطبيعة البشرية: الإنسان طبعه ذئب، والسيادة لن يملك القوة الوحشية، أو للعنف المسنود بالتفكير، وليس الماضي ماضي المرض النفسي وحده، مكنه ماضي الجنس البشري كله، والإنسان عدواني بالغريزة.

يقول فرويد: «ليس الإنسان بذلك الكائن الطيب السمح، ذي القلب الظمآن إلى الحب، المسالم، وإنما على العكس من ذلك كائن تنطوي مكوناته الغريزية على قدر لا يستهان به من العدوانية. إن الإنسان نزاع إلى تلبية حاجته العدوانية على حساب قريبه، وإلى استغلال عمله بلا تعويض، وإلى استعماله جنسياً بدون مشيئته، وإلى وضع اليد على أملاكه إذلاله، وإلى إنزال الآلام به واضطهاده ز، وقتله. الإنسان ذئب للإنسان». (٢١)

ومع أن نظرية فرويد اللاوعي تعد كشفاً وجودياً لمنطقة تحولت إلى ميدان خصيب للدرس العلمي والإنتاج المعرفي ترك أثره في محمل فروع الثقافة الإنسانية، فإن هذه النظرية تعاني هي الأخرى من مأزقها، على ما ترجمت بشكل خاص في تقنيات التحليل النفسي في العلاج. فتحسب هذه التقنيات يعامل من يعاني نفسياً بوصفه موضوعاً للدرس والتحليل أو جهازاً من القوى المتضادة ينبغي إصلاحه. بذلك يجرى القفز عما يتميز به عالم الإنسان الذي هو عالم القصد والدلالة، بقدر ما هو علاقة بالمعنى تتجسد في تلك المسافة التي يقيمها المرء بينه وبين نفسه، كما تتجلى في إنشاء الرموز أو العبور الذي به يتغير الإنسان ويغير واقعة أو يخلق عالمه. هذه العلاقة الوجودية تبقى هي اللغز الذي لم يستطع فرويد والتحليليون فكه أو كشفه. (٢٢)

إن فوكوياما يحكم على عمل فرويد بالإلغاء في عبارة قاسية: «هو المفكر الذي بلغ عمله القمة ثم هوى، في خلال القرن العشرين في كل مكان باعتباره الرجل الذي كشف أعماق الإنسان ورغباته، لكن بحلول نهاية القرن العشرين أصبح فرويد في نظر الأطباء حاشية ممتعة وزائدة لا أكثر في التاريخ الفكري. شخصاً كان مفلساً أكثر منه عالماً». (٢٣)

ويعزى هذا الهدم للتقدم في مجال العقاقير العصبية (اللثيوم والبروزاك خاصة) والتقدم في علم الأعصاب المعرفي.

- **الحتمية السلوكية (سكينر):**

يتفق سكينر Skinner (1904-1990) مع فرويد في الإيمان بحتمية السلوك الإنساني. سيطرت سلوكية سكينر على علم النفس التربوي طويلا، ويرى سكينر الإنسان آلة حيث أفعاله مجموعة أفعال منتظمة كما هو الحال في الآله، ونفي أنه يبحث في الطبيعة البشرية بل في السلوك الإنسان: كيف يمكن أن يتيح الإنسان أكبر إنتاج ممكن في أقل وقت ممكن ؟ وكيف يمكن التحكم في سلوك الإنسان ؟

أثارت السلوكية أسئلة فلسفية حول الطبيعة الإنسانية، منها: هل البشر أكثر من آلات معقدة ؟ ماذا يميز البشر عن الحيوانات ؟ وما العلاقة بين التربية وتشكيل الثقافة ؟ ما حدود الحرية بالنسبة للإنسان ؟

ويتبع سكينر واطسن Watson مؤسس علم النفس السلوكي، وهم يتمسكون بدراسة مظاهر السلوك، والحالات السلوكية القابلة للملاحظة ومحاولة أسبابها، والعلامات المؤثرة من عوامل موضوعية بسبب الاكتفاء بالدوافع الداخلية والديناميات النفسية الداخلية.

وعنده تتحول الحرية والكرامة إلى تعويذة أو تميمه. واعتبر النفس الخالدة هراء ميتافيزيقيًا، ولا

يوجد مكان لمسمى الإنسان الحر صاحب الكرامة، فلا مكان لكلمات مثل الحرية والكرامة في علم السلوك، ويطالب سكينر الناس بالطاعة غير المشروطة للسلطة وإلا فالعقاب. افترض سكينر ان الماهية الإنسانية نتيجة واضحة للتربية الجيدة، وإن امتلاك القدرة على تكوين أحكام خلقية صحيحة مرتبط بتلقي الفرد تربية أخلاقية جيدة، ولذا فإن سلوكهم يتفق مع مبادئ الأخلاق الحميدة ويعبر عنه.(٢٤)

لا يختلف سكينر عن بقية السلوكيين إلى اختزالهم الإنسان إلى عنصر منفعل خاضع لعمل قوى خارجية مختلفة أو قوى داخلية تحدد طبيعتها من خلال علاقاتها بالخارج كالعطش والجوع والرغبة الجنسية، وهكذا تخضع غرائز الإنسان وردود أفعاله الانعكاسية والاستجابات الشرطية لعادات التعلم.(٢٥)

وحذر سكينر من ربط سلوكيات معينة بالغرائز بدلاً من البيئة. إن تأثيرات الأحداث المختلفة التي يتعرض لها الإنسان في خلال حياته لها أهمية خاصة في علم النفس السكينري. تؤكد تلك التأثيرات على معرفة الحقائق بين تلك الأحداث والنتائج السلوكية سيسمح بتحديد مناسب لنمط حياته، وأن معرفة تأثير الوراثة والبنية يجب أن تتبعها بقوة، ويجب البعد عن المفاهيم المعروفة في العقلانية لأنها تعوق التطور الطبيعي لفهم سلوك الإنسان.

ومن المجالات التي طبقت فيها قواعد سكينر التجريبية بكفاءة: أداء الطلبة، والتعليم المبرمج وتعليم الميكانيكا؛ والتعامل مع الأطفال المتخلفين والمغرقين في الخيال، ومع المرضى العقليين وفي الإدارة الصناعية.

يقول سكينر: «لقد خلقت الطبيعة الإنسانية بطريقة من شأنها أن تتيح السيطرة عليها عقابياً، ويبدو أن الحاجة للعقاب تحظى بتأييد التاريخ».

وهو ما يحيلنا في تفسيرها إلى الداروينية الاجتماعية التي تؤكد البقاء للأقوى.(٢٦)

ولدى سكينر يقوم التعليم المبرمج على التعزيز لا العقاب، فالعقاب لا يؤدي إلى التعليم في رأيه. ويجب أن تخلو المجتمعات من الإكراه وتقوم فقط على التعزيز لتنشأ الاستجابات السليمة وهو نفس ما يطبق في المصنع بنقل نظام اليانصيب فيه ليكون السحب على الإنتاج. وبالتالي تكون المدرسة والمصنع مبنيين على الإجابة عن سؤال: ما أحسن إنتاج تعليمي (أو صناعي) ممكن في أقل وقت ممكن؟

بل نلاحظ أن المجتمع الذي قدمه سيكنر في روايته «Walden Two» يخلو من العقاب. إن نظرية سكينر تتضمن نظرة فلسفية حول الطبيعة الإنسانية ترى أن الإنسان مخلوق شرير لا عقلاني، لا سبيل إلى هدايته أو تقويم سلوكه إلا من قبل سلطة أعلى، وعن طريق التحكم في سلوكه يمكن إسعاده، وفي طبيعته الشريرة غير العقلانية، ومن هنا فالإنسان حيوان مطيع، لا يحق له المطالبة بالحرية والكرامة.

اسقطت المدرسة السلوكية الأمريكية في علم النفس الفارق الكيفي بين الإنسان والحيوان، وعاملت الإنسان كفأر، كذلك الفكر البرجماتي يعامل في مجتمع الآله معاملة الحيوان، ويفقد الإنسان خصوصية.

رفض الجيل الجديد من النفسانيين المعرفيين هذه النظرة الآلية مستنداً إلى أن هناك تراكيب وعمليات للعقل لا سبيل إلى أحالتها إلى مزيج من الاستجابات المدعمة. واعتبر القيود التي وضعتها السلوكية في نصف القرن الآخر بوصفها قيوداً عقيمة مصوغة على أساس تصور للعلوم الفيزيقية المتقدمة. إن سكينر في رأيهم كبت عن سلوك الكائنات العضوية، في غلو عنيف، مقترحاً ان تنطبق مبادؤه السلوكية على الحياة الحيوانية جميعا، بل على المخلوقات الحية جميعاً.(٢٧)■

المصادر

١- MAURNER, Thomas: A Dictionary of Philosophy, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1996, p.104.

٢- يمني طريف الخولي: العلم والاغتراب والحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٨.

٣- الحرية الإنسانية والعلم (مشكلة فلسفية)، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٠، ص ص ١٠-١٣.

٤- Popper, Karl: The Open Society and It's Enemis, Rout Ledge & Kegan Paul, London, 1962.

٥- راجع بتوسع هذا المفهوم في المواقع التالية:

HYPERLINK http://www.ucl.ac.uk
HYPERLINK http://www.ucl.ac.uk
www.ucl.ac.uk
www.ucl.ac.uk
HYPERLINK http://www.reg.ent.edu
HYPERLINK http://www.reg.ent.edu
www.reg.ent.edu
www.reg.ent.edu
HYPERLINK http://www.new.ed.vent.org
HYPERLINK http://www.new.ed.vent.org
www.new.ed.vent.org
www.new.ed.vent.org
HYPERLINK http://www.determinism.con
HYPERLINK http://www.determinism.con
www.determinism.con
www.determinism.con
HYPERLINK http://www.sfu.ca
HYPERLINK http://www.sfu.ca
www.sfu.ca
www.sfu.ca
HYPERLINK http://www.ca.litt
HYPERLINK http://www.ca.litt
www.ca.litt
www.ca.litt
HYPERLINK http://www.users.cs.york.ac.uk
HYPERLINK http://www.users.cs.york.ac.uk
www.users.cs.york.ac.uk
www.users.cs.york.ac.uk

٦- فرانسوا جاكوب: لعبة الممكنات، ترجمة عزيز تعلب، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٨.

٧- على الحوات: التنشئة الاجتماعية بين خصوصية الثقافة وعالميتها، مجلة فكر ونقد، ص١٢، الرباط أكتوبر ١٩٨٨، ص ص ٦٢-٧٣.

٨- فرانسوال جاكوب: لعبة الممكنات، مرجع سابق، ص٣٢.

٩- في: ديتوري باولي: تشارلز داروين ارتقائي أم مذهبي، مجلة الثقافة العالمية، ع (٩٥)، الكويت أغسطس ١٩٩٨.
(اختصم مفكرون عرب وإسلاميون نظرية داروين التطورية، كجزء من جدل أكبر حول مفهوم الإنسان، وطبيعته الإنسانية، ومنهم الأفغاني في رسالته «الرد على الدهريين» حيث سخر من أن «على زعم هذا، يمكن أن يصير البرغوث فيلا بمجرد مرور القرون وكر الدهور، وأن يتغلب الفيل برغوثاً كذلك»، كما رفض العقاد نظرية وان تحتفظ على تصدي رجال الدين لنظريات ومذاهب علمية لا يزال يحوطها السلوك. عباس محمود العقاد.
- أما إسماعيل المهدوي، فرأى أن داروين لا يعبر عن التطور الذي يتحرك في اتجاه الارتقاء، وهو جوهر نظريته، بل يعبر عن جانب بيولوجي جزئي هو مجرد الاستمرار في الحياة وربما يكون تدهوريا، وفضل أن تكون الصلاحية للفعالية فيكون «لارتقاء للأكثر فاعلية». كما رأى أن داروين قصر معنى الصلاحية على الوظائف السيولوجية للأنواع الحية غير البشر وليس فقط قصر معناها على التكيف مع البيئة المباشرة المحدودة حتى لو كانت بيئة تدهورية تفرض من تدهور أبيولوجيا، ومن ثم لا يشمل العامون وظائف المخ البشري.
- إسماعيل المهدوي: معنى الديموقراطية: الأيدلوجية الجديدة د.ن، القاهرة ١٩٩٠، ص٧٦.
١٠- راجع المزيد في المواقع التالية:

developer.apple.com/darwn
HYPERLINK «http://www.literature»
HYPERLINK «http://www.literature»
www.literature
www.literature
. Org/authors

١١ - فرانسوا جاكوب: لعبة الممكنات، مرجع سابق، ص٨٩.
١٢ - موسى الخلف: العصر الجيبومي، إستراتيجيات للمستقبل البشري - سلسلة عالم المعرفة، ع(٢٩٤)، الكويت، يوليو ٢٠٠٣، ص ص ٦٩-٧٠.
١٣ - دينودي باولي: تشارلز داروين ارتقائي أم مذهبي، مجلة الثقافة العالمية.
١٤ - نقلا عن: مات ريدلي، الجينوم (السيرة الذاتية للنوع البشري)، ترجمة مصطفى إبراهيم فهمي، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٧٥، الكويت، نوفمبر ٢٠٠١، ص٩٥.
١٥ - فرانسوا جاكوب: لعبة الممكنات، مرجع سابق، ص ص ١٢ -١٣.
- راجع التحليل الممتاز في الفصل الحادي عشر (Ethnincity) من كتاب:

Howard, Michael C., Contemporary Cultural Anthropology, Third Editionm Scott, Foresman and Company, Boston, 1989, pp. 271-296.

وهو يكشف كيف ان العرقية التي أفرزتها الحتمية البيولوجية تشكل مصدر تفجر اجتماعيا قائماً في المجتمع الغربي، وهو تحقق بعد ذلك بسنوات فيما يسمى (حرب البقان) ثم الحرب الأمريكية المزعومة على الإرهاب الإسلامي في أفغانستان والعراق.
١٦ - بيتر فارب: بنو الإنسان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٨، ص ٢٢٦-٢٤٢-٢٥٥.

(أنظر مثلاً عوائق التوحيد في المجتمع الأمريكي بسبب الداروينية الاجتماعية من عرقية وتحيز وتمييز، في المرجع التالي):

Perry, John and Perry, Erank: Conte Porary society, Harper & Row, Publishers, 1988, New York.

١٧ - Agassiz, L., Lin: Stanton, W.P.: The Leopard's Spots, Scienctiice, Attitudes Towards Race in Amercain, Chicogo Press, 1960, p. 106.

١٨- جلبرت شارل: هل تفسير الوراثة كل شيء، ترجمة محمد الدنيا، مجلة الثقافة العالمية، الكويت أغسطس ١٩٩٤، ص ص ١٧٠-١٩٠.

١٩- من المراجع المهمة للكشف عن اللامساواة الاجتماعية، والفوارق الطبيقية في سياسات التعليم والعمل والسلطة في المجتمعات الغربية، راجع:

، Blossfeldm u.p.: Macro Sociology, Rational Choice Theory and Time, Eurro Social, Rev, 1996, pp. 181-206.

، Coleman, J. Forundarions, Of Social Theory, Cambridge, mass Beknggp, Press, 1990.

، Heisler, B.S. Acomparative Perspectie on the Underclass: Questions of Under Poverty & Citizenships Theory and Society, 1991.

٢٠- ستيفن روز: علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ٢٠٠١.

٢١- عزيز العظمة: الحضارة والثقافة والبربرية الجديدة، ترجمة عاطف أحمد، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٣٤، يوليو - أغسطس ٢٠٠٢، ص ص ٦-٢٢.

٢٢- فرويد: قلق الحضارة، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٩، ص ص ٧٧-٧٩.

٢٣- على حرب: أصنام النظرية وأطياف الحرية، المركز الثقافي العربية، بيروت ٢٠٠١، ص٩٩.

٢٤- فرنسيس فوكوياما: نهاية الإنسان (عواقب الثورة البيوتكنولوجية)، ترجمة أحمد مستجير، دار سطور، القاهرة ١٩٩٣، ص ٤٦.

٢٥- Sutherland, Margaret , Theory of Education Longman, London, 1995, p. 137.

٢٦- راجع شرح نظرية سكينر بالتفصيل ونظرتها للطبيعة الإنسانية في المراجع التالية:

روبرت دناي: السلوك الإنساني، ترجمة أحمد إسماعيل ومنير فوزي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣.

، شوقي جلال: العقل الأمريكي يفكر، دار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٨.

أي. شالز كاتانا: نظريات التعلم، ترجمة على حسين حجاج، سلسلة عالم المعرفة، ع (٧٠) الكويت ١٩٨٧.

٢٧- يمنى طريف الخولي: العلم والاغتراب والحرية، مرجع سابق، ص٤٢٥.

الرواية النظرية

مارك كوري

ترجمة: صبار سعدون سلطان *

يبدو أن بعض الأعمال الروائية نظرية أكثر من سواها. الظاهر أن بعض الكتاب يعمدون إلى الاختيار الواعي بين الرواية والتجريدات الجامدة للعمل النظري. ويعد بروست أنموذجا حيا لهذا الضرب من الكتابة. ففي مستهل مسودة ملاحظاته الخاصة برواية «البحث عن الزمن الضائعس يطرح السؤال التالي: أهناك ضرورة لتحويل هذه المقالة الفلسفية إلى عمل روائي؟» ولئن كانت الرواية في بعض الأحيان وسيلة ناجعة أكثر من المقالة في مجال طرح الأفكار، فإنها والحالة هذه تكون رواية ذات منحى نظري أو رواية نظرية وقد كان هناك على الدوام فلاسفة ومؤرخون انسحبوا من الخطاب النظري سعيا وراء المزايا التي تقدمها الرواية بحكم وسائلها الدقيقة في الإمتاع وقدرتها على سبر أغوار الأفكار أو القوى التاريخية كما يعيشها الأفراد. وأحيانا تكون عدم دقة العمل الروائي مصدر الجذب كما هي الحال عند سارتر حين اتجه إلى الرواية للتعبير عن أفكار لا تخضع لأطر المعرفة المنسقة. هذا،وقد شهدت النظرية الأدبية النوع ذاته من الارتداد.

هل هناك احتمال أن يكون الكاتب المبدع أكثر اهتماما بالناحية الجنسية من الناقد؟ يبدو أن بارت يفكر على هذا النحو حين يبتعد عن القيود الصارمة التي تفرضها الناحية العلمية في الأدب، نحو الغوايات الجنسية للنص وبالتالي كتابة العمل الروائي. وقد بذل الناقد ديفد لودج جهودا مضنية حول التفريق بين الاستعارة metaphor والكناية metonymy، لكنه كتب روايات تتناول الحياة الجنسية الأكاديمية وينشر أفكاراً بنيوية وتفكيكية عن النص أكثر من أي شخص آخر في هذا المجال. وينسحب هذا الأمر على أمبرتو إيكو باعتباره ناقدا انصرف إلى مجال رواية الأفكار. ثمة نوع من الإحباط الأكاديمي حاضر هنا - إحباط مصدره الطبيعة الجامدة للعمل النقدي من جهة ومن الجمهور من جهة أخرى. فعندما كتبت جوليا كرستيفا روايتها الأولى «لساموراي» (١٩٩٠) طرحت السؤال الذي استلهمته من بروست: «أن معرفتنا بالكيفية التي نتناول بها موضوعا يشغل اهتمامنا تعد مشكلة معروفة. فهل يتعين علينا معالجتها نظريا أم روائيا؟ »إن إحدى الإجابات تعكس المشاعر المكبوتة في الحياة الفكرية:

يمكن اعتبار الخيال البنية العميقة للمفاهيم ومنظوماتها. قد تكون البوتقة الحاوية للأشياء الرمزية هي أساس الدال signifier المرتبط بالدافع، بعبارة أخرى الأحاسيس والمدارك والعواطف، وأن ترجمتها تعني ترك عالم الأفكار وولوج عالم القص، ومن هنا فإني رويت الحياة المفعمة بالعاطفة للمفكرين» (كرستيفا «أوطان بلا وطنية» ١٩٩٣، ص ٧٨).

بعبارة أخرى، أجل أن تكون كاتبا مبدعا يعتبر

* كاتب من الأردن.

أكثر إثارة وفنية من كونك ناقدا حتى وإن بقي التصور القائل بأن العاطفة القوية هي الأساس المرتبط بالدال والدافع المحرك له. تعكس إجابتها الثانية إحباطا ناجما عن كبت الحياة الفكرية في عالم العاطفة:

بالإضافة إلى ما تقدم فإنه قد يوجد هناك من يغفر لي اعتقادي بأن العبقرية الفرنسية تستند إلى علاقة حميمة بين العواطف العادية من ناحية وديناميكا التوترات الفكرية من ناحية أخرى. لا يلمس المرء هذه الصلة الحميمة في أي مكان آخر حتى في أوقات محددة، خصوصا أوقات الإحباط الوطني التي أظن أننا نعيش فيها الآن، مثلما هي فرنسا، ثمة مسافة متزايدة بين المفكرين والآخرين. ولهذا سعيت إلى إعادة تشكيل عمل المفكرين بل ووجودهم لغير المختصين. (المصدر نفسه، ص ٧٨).

هل يمكن أن نغفر لها قولها هذا في كتاب عنوانه «أوطان بلا وطنية؟» إن هذا يذكرني ولأسباب مغلوطة بكتاب معنون «الرؤية النرجسية». ما عدد الأشكال المختلفة للنرجسية، الفردية والجمعية، في هذا التبرير للقرار الخاص بمعالجة موضوع بصورة روائية؟ إن السبب الصحيح لتذكرنا عنوان لندا هيشيون Linda Hutcheon هو أن ارتدادها من النظرية إلى الرواية يفضي حتما إلى تأمل ذاتي. وإذا أخذنا في نظر الاعتبار تعريف بارت للخطاب النظري بوصفه خطاب انعكاس ذاتي، فإن تصدير الخبرة النقدية إلى داخل العمل الروائي ليس مجرد طريقة لنشر النظرية على نطاق أوسع. بل هو طريقة في إضفاء وظيفة نقدية على الرواية، أي منحها القوة على استطلاع منطق الروائي وفلسفته دون اللجوء إلى ما وراء اللغة أو اللغة الشارحة metalanguage أي أنه يجعل الرواية تحمل سمات نظرية. ومن هذا المنطلق فإن الرواية النظرية تحسم بعض المشكلات التي تثيرها التفكيكية حول ما وراء اللغة النقدية - فالرواية النظرية تعتبر سرديات تطبيقية performative وليست تنظيرية بمعنى إنها لا تحاول أن تطرح الحقيقة حول السرد - الموضوع، بل بإمكانها أن تجسد، وتنفذ ما تود أن تقوله حول الرواية في الوقت الذي تكون هي ذاتها رواية. ومن هنا فإني أفضل مصطلح «الرواية النظرية» بدلا من مصطلح «ما وراء الرواية» metafiction وهي التسمية التي جرت العادة على طرحها لوصف هذا النوع من مراجعة الذات الروائية في العقدين المنصرمين. تنطوي «ما وراء الرواية» ضمنا على اختلاف بين الرواية الاعتيادية ولغتها الشارحة، حتى وإن كانت اللغة الشارحة رواية ذاتها. تنطوي الرواية النظرية على جمع بين النظرية والرواية من الصنف الذي يتحدث عنه بارت.

إن الحد الفاصل بين الرواية والنقد يشكل نقطة لقاء حيث تتمثل الرواية والنقد طروحات بعضها البعض ويخلقان نوعا من النقد أكثر إبداعا ونمطا جديدا من رواية الأفكار. وإذا كان الارتداد من النقد إلى الرواية يمثل نوعا من الطموح المتعالي من جانب الناقد ليكون كاتبا روائيا، فإن هناك طموحا متبادلا من جانب الروائي لدمج طروحات النقد في العملية الروائية. قد يكون بالإمكان توضيح هذا النوع الثاني من الطموح بصيغ بيوغرافية مماثلة. إن كتابا من أمثال مارتن أميس وجون فاولز وغيرهم بوصفهم خريجي أقسام اللغة الإنجليزية هم أيضا نقاد روائيون بمعنى أنهم يدخلون النقد الأكاديمي ضمن المتن الروائي. غير أنه ليس بالإمكان أن نعرف الرواية النظرية بمثل هذه الصيغ البيوغرافية، إذ قد يجسد الكاتب الناقد الحدود بين الرواية والنقد لكن لا بد من أن ننظر إلى الرواية النظرية كخطاب يبلور ذلك الحد أو يستخدمه كمصدر طاقة. وفي بعض الأحيان قد ينطوي على تجسيد صورة الأكاديميين في العمل الروائي كما هي الحال في روايات ديفد لودج ورواية أ.س. بيات «التملك» ورواية كرستيفا «الساموراي» ورواية جون أبدايك «مذكرات إدارة فورد» أو رواية أمبرتو أيكو «اسم الوردة»، غير أن بإمكان الرواية النظرية دمج الوعي الذاتي السردي أو التاريخي بطرائق أكثر براعة.

يعتبر الناقد الأكاديمي صورة متزمتة وثقيلة

الوطأة للطريقة الروائية الراسخة التي أسماها علم السرديات من بين أمور أخرى، نائب القارئ reader-surrogate: شخص داخل العمل الروائي يمثل استقبال النص الروائي. إننا اعتدنا على سماع نائب المؤلف، أي الشخصية الموجودة في العمل القصصي التي تجسد عملية الإنتاج القصصي. ليس بمقدور أحد أن يحاجج بأن هذه ألعاب جديدة في الأدب. إن صيغ شوسير المعقدة في «حكايات كنتربري» والمسرحيات داخل المسرحيات التي ابتدعها شكسبير وأدب الرسائل في شعر القرن السابع عشر والثامن عشر أو تدخلات المؤلف في روايات فيلدنج وريشاردسون، كلها تعتبر نماذج من هذا النوع من الوعي الذاتي النظري. وقد أوضح الشارحون المرهفو الحس بأن منهج ما وراء الرواية يعد «وظيفة راسخة في جميع الروايات» حسب تعبير الناقدة باترشياوو أو كما يقول الناقد جيرالد برنس فإن الميزة الخاصة لما وراء الرواية هي لحظة تأمل ذاتي في السرد يمكن أن تتعايش مع النواحي الإشارية الصريحة للسرد إسوة لوظيفة ياكوبسن الإشارية. لكن لو كان الوعي الذاتي الروائي أمرا غير جديد، فلماذا شدد العديد من النقاد عليه باعتباره الصفة المميزة لرواية ما بعد الحداثة ؟

إن إحدى الإجابات على هذا السؤال هي أنه لا يوجد شيء يوصف بأنه ما وراء حداثة وبأنه جديد أيضا. فالخبرة كانت القيمة الأساسية للحداثة الأدبية في حين أن أدب ما وراء الحداثة يعاود الحديث عن ماضيه ويكرره قراءته. وإجابة أخرى هي أن الوعي الذاتي الروائي كان دوما أحد معالم الرواية غير أنه بات أكثر جلاء في الأدب المعاصر. قد يكون هذا انعكاسا لوعي ذاتي ثقافي أوسع الذي يمكن أن نشير إليه في الفيلم السينمائي والعمارة وألعاب التلفزيون، أو قد يكون استجابة أكثر تحديدا للتطورات في نظرية اللغة والأدب التي تجعل من الصعوبة بمكان كتابة رواية لا تمارس حضورها في رسم الواقع.

من الخطأ أن نصنف الاتجاهات الجديدة في النظرية الأدبية بأنها سبب التغير القصصي. إذ أن مشكلة الوعي الذاتي القصصي واللغوي العام تشبه مشكلة الأسبقية للبيضة أم الدجاجة. إن العلاقة بين علم اللغة السوسيري والحداثة الأدبية تعد أنموذجا جيدا لها. فكلاهما حقل تكون فيه المرجعية الذاتية للغة موضع التوكيد إلى جانب قدرتها على الإشارة إلى عالم خارجي. فبالنسبة لسوسير تكون اللغة الإشارية referential ذات مرجعية ذاتية ضمنا بمعنى أنها تعتمد على النظام المضمر للاختلافات النسقية systemic والسياقي contextual التي تمنح كل علاقة قيمتها. وطبقا لهذا النقاش فإن اللغة تخفي الشروط التي تسمح بإيجاد المعنى وبالتالي فإن المهمة الماثلة أمام البنيوي تتلخص في توضيح هذه الشروط – العلاقات الخلافية والعوامل والأعراف النسقية أو السياقية. لكن ما هو ترتيب السببية أو المصادفة الكونية التي تمارس دورها في تفتح الحياة بالرواية الحداثوية حول المشروع ذاته وحول الوقت ذاته مثلما تسعى إلى إبراز الشروط المضمرة للعمل الروائي مثل المبادئ البنائية والعملية الإبداعية والتقاليد والصنعة؟

إن البعد المتعلق بالإشارة إلى الذات في الحداثة الأدبية يتوقف في معظمه على رفض تقاليد الواقعية والأشكال السردية التقليدية ومبادئ الوحدة واللغة التصويرية الشفافة لتقنيات التغريب والإشارة الثنائية المقحمة على النص ووجهات النظر المتعددة ومبادئ الوحدة المستمدة من الأسطورة والموسيقى ولغة شعرية لماحة أكثر تركيزا. في الرواية الحداثوية يتصف هذان الاتجاهان بشيئين: الأول يسلط الضوء على التقاليد الروائية والثاني اللغة ذاتها. وفي كلتا الحالتين تتحول البنى الشفافة وغير المرئية إلى تقنيات مرئية ومغربه defamiliarized حتى أن المعنى الإشاري يتحايث مع مرجعية ذاتية عن الشروط المتعلقة بعملية الكتابة نفسها. والصورة المجسدة لهذا الطرح هي الفنان في الرواية، مثل صورة ستيفن في رواية جويس «صورة الفنان في شبابه» التي يصبح فيها الراوي متغربا بدرجة متعاظمة من النواحي المرجعية للكلمات ويرى

فيها نوعا من النشاط الذاتي المادي في الوقت الذي تسعى به الرواية إلى تجريب تصوير أفكاره شعريا. وتصور رواية (يوليسيس) على نحو مماثل مدينة دبلن بكل ما توصلت إليه المدرسة الطبيعية حديثا من حدية وصرامة، وكل ذلك يتم ضمن عالم لفظي مادي يذكرنا في كل لحظة بزيف التصوير وتصنعه. ثم هناك رواية «يقظة فينغان» التي تتخلى كليا عن التصوير الواقعي لصالح مرجعية ذاتية راديكالية تكون فيها اللغة ذاتها هي الممثل الوحيد على خشبة المسرح. هل يمكن القول بأنه في عمل جويس البذرة الأولى بل حتى السبب المباشر للأفكار والطروحات التي برزت في النظرية الأدبية البنيوية والتفكيكية ؟

يعد جويس أنموذجا جذابا لكون العديد من منظري التفكيكية في السبعينات والثمانينات يعتبرون عمله نوعا من الإلهام ودافعا لآرائهم النظرية. بعبارة أخرى كان جويس كاتبا للرواية النظرية لا بوصفه ارتد من النظرية إلى الرواية، بل لكونه اعتبر فيما بعد الكاتب الذي استشرف نظرية الرواية من خلال ممارسته في تأليف الرواية. ولئن كانت بعض الروايات نظرية أكثر من غيرها، فإن كتابة جويس قد طرحت باستمرار على أنها الأنموذج الكامل للرواية النظرية ليس من خلال إقحام النظرية الأكاديمية في تضاعف رواياته، بل لأن النظرية الأكاديمية قد استنبطت بصورة من الصور المضامين النظرية في أعماله الروائية. فقد ميز كتاب ما بعد الحداثة جويس باعتباره الأنموذج الأصلي لهذه المرحلة بطريقة تخلط بصورة جدية العلاقة بين السبب والنتيجة والرواية والنقد أو السرد وقارئه. إذ أن مجلد أتردج Attridge وفيرر Ferrer المعنون «جويس التفكيكي» بدءاً من عنوانه يفصح عن هذا الالتباس. فهل جويس ذاته تفكيكي أم قراءاته؟ لقد ألقى ج. هيليس ميلر J. Hillis Miller بحثا في الندوة الدولية السابعة عن جويس التي عقدت في العام ١٩٧٩م تحت عنوان ينطوي على شك مشابه لاتجاه التأثير بين الرواية والنظرية «من جويس إلى النظرية الروائية ومن النظرية الروائية إلى جويس». سعى جاك ديريد دوما إلى الاستشهاد بجويس بوصفه قوة مؤثرة على كتاباته إلى حد أننا نفضل النظر إلى عمل جويس وليس لغويات سوسير بوصفه الأساس النظري للكتابة التفكيكية. أو لعل هذا متأت من تضخم الأنا عند ديريدا الذي يجعله يربط واسمه بالطليعة الأدبية ذات السحر الخاص (وإن كان بعيدا) وليس العالم اللغوي السويسري. وتؤكد قراءة أعماله ككل وكراهيته غير المعلنة لعلم اللغة وتحيزه لكتاب الحداثة الذي بالكاد يخفيه، كلها تؤكد هذه الحقيقة. بيد أنها تخلق أيضا خليطا كبيرا بين نظرية الكتابة وممارستها، بين الأفكار القائلة بأن كتاب التفكيك إزاء اللغة اكتشفت عند جويس أو ابتدعتها القراءة التفكيكية، الأمر الذي يهدد بإزالة الحدود الفاصلة بين التصوير الروائي والرأي الفلسفي أو النقدي، ويشرع بالتلاقح بينهما.

إن اعتبار الرواية نقدا أو عملا نظريا مثلما هي إبداع معناه إدراك التلاقح بينها فالالتباس يحدد مشكلة ما إذا كانت المعاني الأدبية يكشفها الناقد أو يجترحها، أي ما إذا كانت عملية القراءة تكشفها أو تبتدعها. ومع ذلك النوع من الازدراء الذي يبديه الناقد ديريدا للسبب والنتيجة وما أسماه التكامل فالاقتراح المطروح هو أن المنظور النظري التفكيكي ليس شيئا ظهر لاحقا في تنقيح جويس وإعادة قراءته، بل كان ماثلا في الأصل. ففي المؤتمر الدولي السابق الخاص بأدب جويس في العام ١٩٧٩، فإن ج. هيليس ميلر غير متأكد ما إذا كان إنزياح مفاهيم الوحدة بمفاهيم تغاير الخواص أو العناصر قد جاء من جويس إلى النظرية الروائية أو العكس. وبالتالي يبدو أن ميلر مقتنع بأن عمل جويس يدلي بنظرية عن تغاير الخواص أو العناصر بطريقة لا نجدها عند غيره (وقد أورد شواهد من ديكنز وجورج اليوت): «هناك القليل مما تعرفه النظرية التفكيكية الروائية عن عدم ثبات الكلمات أو خطوط القصة الذي لم يطرحه جويس من قبل» (من جويس إلى النظرية الروائية ومن النظرية الروائية إلى جويس) المؤتمر السابق عن

جويس، تحرير ب. بينستوك/ بلومنغتون، جامعة انديانا، ١٩٨٢ ص ٣-٤. والدلالة واضحة بما فيه الكفاية وهي أن بعض الأعمال الروائية معنية بالنظرية أكثر من سواها. غير أن المفارقة واضحة أيضا وهي أنه إذا كانت بعض الأعمال الروائية نظرية أكثر من غيرها، فإنها لا بد أن تكون بالضرورة نظرية في ذاتها، بمعنى أنها مطروحة بصورة مقصودة وموضوعية «وليس مجرد» تأويلات وابتداعات وطروحات نظرية نتيجة لقراءة معينة. ثمة العديد من الحالات في النقد التفكيكي التي تعطي الانطباع بأن الناقد غير مقيد بالبنية الموضوعية أو غرض مؤلف النص، حر في إيجاد شيء منه حسب مشيئته. لكن يبدو أن ميلر يقول شيئا مختلفا بأن هناك شيئا معينا حول كتابة جويس يدفع باتجاه التفكيك ويجيزه ويضع له توصيفات لأنها (كتابته) تعرف سلفا ماهية النظرية الروائية التفكيكية. كيف يتأتى للتفكيكية أن تدعي بهذا وفي الوقت ذاته ترفض كما هو متوقع، السلطة التقليدية لما وراء اللغات التقليدية المتأصلة في الموضوعية أو الغرض؟

إن قراءة ديريدا لـ «يوليسيس» في مقالته «يوليسيس الحاكي» أسمع كلمة نعم عند جويسس في كتاب «فصول الأدب» تحرير د. أتردج زداينشر روتلدج، ١٩٩٢، ص ٢٥٣-٣١٠) تعد محاولة لعزل سلطة اللغة الشارحة النقدية، ومع ذلك فإنها تقول شيئا حقيقيا حول الطبيعة الخاصة لروايات جويس. والحيلة تتمركز في جعل القراءة ذاتها عملا من أعمال الرواية النظرية. والمقالة حكاية روائية غريبة مفككة تروي الرحلات العديدة والمتباعدة ظاهريا التي قام بها ديريدا والأشياء المضحكة التي حصلت في الطريق إلى المؤتمر واستطرادات ذكية. وهذه الصورة المفككة والمتقطعة بيان نظري عن استحالة ما وراء اللغة النقدية واعتذارات مضحكة لجمهور المؤتمر من المختصين. وإذا كان قد بدأ حياته النقدية كأحد النقاد المختصين بأدب جويس بمقالة مضحكة عن كلمتين في رواية «يقظة فينغان» فإن قراءته رواية «يوليسيس» تركب النكتة من خلال التركز على كلمة واحدة - نعم - ولا يقول شيئا جادا عنها. قد لا يبدو هذا نوعا من السرديات حسب فهمنا لها، بيد أن من الواضح أنها علم سرديات تطبيقية وليست تنظيرية. إنها لا تحاول أن تقف على مسافة معقولة من «يوليسيس» وتخبرنا الحقيقة الموضوعية. أي أن نمطها محاكاتي، إنها محاكاة ساخرة من الرحلة الرمزية الهوميرية التي تسعى إلى إعادة طرح المضامين النظرية لجويس دون أن تحددها بالاسم.

يعطي ديريدا الانطباع بأن «يوليسيس» صرح أقيم أمام التفكيكية قبل أن تظهر إلى حيز الوجود. إذ يرى شأنه بذلك شأن ميلر بأن عمل جويس يمثل قيدا توصيفيا على حرية الناقد وبأنه برنامج صارم عن الضرورة المحددة سلفا ويدعي بأنه:

لا يمكن أن نبتدع أي شيء حول موضوع جويس. إذ أن كل شيء يمكننا أن نقوله بشأن «يوليسيس» على سبيل المثال قد استشفه الناس أصلا واتضح أن جميع الإشارات التي نقوم بها في المسعى الهادف إلى القيام بحركة معينة موجود من قبل في نص قوي يذكرك في لحظة معينة بأنك أسير في شبكة من اللغة والكتابة والمعرفة بل وحتى السرد (ص ٢٨١).

والدلالة هنا هي أن بعض الأعمال الروائية تحمل نواح نظرية أكثر من غيرها وبأن رواية «يوليسيس» نص مناسب بشكل خاص للتفكيك لكونها تعلن صراحة عن تفكيكها وبذلك فإنها ترهص وتبشر بمفاهيم النظرية الروائية التفكيكية. وفي حين يصح هذا القول على العديد من الطروحات، طروحاته هو والآخرين، فإن القول بأن عمل ديريدا مكتوب تحت تأثير جويس (يخلص ميلر إلى القول بأن ديريدا ليس بمقدوره أن يؤلف «غليس» Glas لولا التأثير الذي تركته عليه رواية «يقظة مينغان»)، لا بد أن يعامل بشيء من التحفظ. فالفكرة برمتها عن «يوليسيس» بوصفها معمارا للتفكيك لا تعدو كونها خلطا ساخرا عن ظرفية temporality للسبب والنتيجة والذي هو أيضا طريقة في خلط النص - الموضوع الذي ينظر إليه

كنظرية والنص النقدي الذي يبلغ شأوا بعيدا بحيث يكشف عن إبداعه ذاته. ويبدو أنه أيضا لا يصمد أمام تحذير من التردج وميزر في مقدمة كتابهما «جويس التفكيكي»:

النقطة الجوهرية هي ليست في كون جويس النموذج المتكامل لمثل هذه النظرية، بل لأن إحدى القناعات التي يشترك بها مؤلفا المقالات التي يتضمنها هذا الكتاب هي أنه لا توجد هناك ما وراء لغة، فالنص يقرأ النظرية في الوقت الذي تقوم النظرية بقراءته (١٩٨٤، ص ١٠)

تتوافق هذه الصياغة لعلاقة الرواية بالنظرية بدرجة كبيرة مع النقاشات المطروحة في المجلد – نقاش هيث Heath حول حرية القارئ لابتداع سياقات التأويل «يقظة فينغان» التي سرعان ما تواجه حقيقة أن تلك السياقات قد تقوضت بفعل قدرة النص على توليد سياقات مختلفة. والصورة المجازية التي طرحها ديريدا والخاصة بعلاقة الرواية بالنظرية والتي يشبهها بالتفاعل الموصل في الأجزاء الدقيقة لجهاز الحاسوب ووصية أوبرت القائلة بأن القراءة لا بد من أن تتحرك مع تدفق الكلمات وحدها في مشهد رواية «يقظة فينغان» وتفريق رابيت بين الفكر البنائي والمتسلسل الذي يخلق حالة تأرجح بين الأقطاب النقدية الخاصة بالاكتشاف والاجتراح. وهذه جميعا أنماط متداخلة وذات بعدين للعلاقة القائمة بين الموضوع والنص النقدي. إنها تصحح الانطباع الذي يمكن أن تتركه مقالة ديريدا عن رواية «يوليسيس» والذي قوامه أن عمل جويس يمثل نوعا من الأصل المكتشف لتفكيكية ميلر أو ديريدا.

إن هذه التصورات ذات الاتجاهين المختلفين عن العلاقة بين جويس والتفكيكية تعني أن القراءة التفكيكية لجويس سوف تتأرجح عادة بين قطبي الإشارة: الإشارة الماورائية إلى موضوعها والقطب الذاتي الذي يرى في القراءة نوعا من الخلق الإبداعي. وفي هذا المعنى توضع القراءة التفكيكية لجويس على الحافة بين الرواية والنقد كونها فعلا نقديا ثانويا وعملا مختصا بالإنتاج الإبداعي في الوقت ذاته. ثمة ما وراء لغة موجودة دائما في حالة تعايش مع للغة المجازية الصريحة التي تسلط الضوء على عدم قدرة القراءة للإشارة إلى موضوعها بشكل شفاف. إن التأرجح واضح في مقالة «يوليسيس الحاكي» التي تحاول دوما أن تتجنب ابتذال ما وراء اللغة الأكاديمية المفترضة (١٩٩٢، ص ٦٠) وفي الوقت عينه تتحاشى فوضى الكتابة النقدية المنغلقة كليا، إنه تعايش لأصوات مختلفة في القراءة، يبدي أحدها استهانته بالنقد الأكاديمي لكونه يشير ضمنا إلى أن ما وراء الخطاب أمر ممكنا ومحايد وأحادي الصوت فيما يتعلق بأحد مجالات الموضوعية سواء أأمتلك بنية النص أم لا (١٩٩٢، ص ٢٨٢). والنوع الآخر من الأصوات الذي ينادي بأن استحالة ما وراء الخطاب هذا هي بالضبط في صلب الموضوعية لأسباب تتعلق ببنية المتن والمشروع والتوقيع فإنه لا يمكن أن يكون هناك أي تأكيد على أي مبدأ للحقيقة أو الشرعية (١٩٩٢، ص ٢٨٣). إن الشفافية الأكاديمية لبنية المتن الجويس ليست أمرا ممكنا، ومع ذلك، فإنه بمقدور المرء دوما أن يحلم بالكتابة عن جويس وليس في جويس (١٩٩٢، ٢٨١).

والنقطة المطروحة هنا أن مقالة ديريدا هي بحد ذاتها عمل روائي يحاكي رواية جويس وبأنه في عملية المحاكاة تعيد مشكلة الإشارة النقدية إلى الموضوع النقدي، تعيد طرح مشكلة الإشارة الروائية إلى دبلن. أي أنه عمل روائي يقيم ممارسة نظرية. إن تأرجح ديريد بحد ذاته محاكاة لتأرجح جويس بين قطبي الطبيعة والرمزية في رواية «يوليسيس». بمعنى أن مشكلة الإشارة النقدية في ذاتها مطروحة ومجسدة في «يوليسيس» بما يمكن أن يتعارف عليه تقليديا باسم تناقض الحقيقة والأسطورة. إن هذا التناقض هو الحركة التي تسمح بوجود ثروة في التفاصيل الحقيقية في يوليسس بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من الطبيعية في الوقت الذي تعمل فيه على إيجاد نظام تناصي يضفي على تلك التفاصيل الواقعية قيمة رمزية وما

وراء نصية. إن نواحي «يوليسيس» التي تعمل لخدمة الإيهام المرجعي – الافتقار إلى عنصر الحبكة وغياب المؤلف وتفكك الصوت الروائي وتعددية الأصوات والتضبيب بين العالمين الداخلي والخارجي والتجارب المحاكاتية التي تعطي صورة غير حقيقية عن عدم وجود تقنية روائية والإحساس بالدخول المباشر إلى عقول الشخصيات وإلى المفردات الخاصة بأفكارهم والحضور الطاغي والمباشر لمدينة دبلن والتفاصيل الحقيقية في عرضها والتفاصيل البصرية الزائدة والصوت العلمي الموضوعي والساخر في بعض الأحيان والخصوصية الشعبية لمجتمع ديلن - كلها مطمورة تحت طبقات من التقنية التي تسعى إلى كسر الإيهام القصصي.

إن المشكلة مع هذا النمط الجديد والتطبيقي في النقد والنظرية هي أنه يترك علاقة الذات بالموضوع الخاص بالنص وقراءته بلا تنظير. فعملية المحاكاة تعني ضمنا نوعا من التواطؤ بين جويس والتفكيكية بصورة لا نجدها في رواية «جين اير» ومعنى ذلك أن النواحي المتجاوزة للسرد في «يوليسيس» تصف استجابة نقدية تتبنى نفس الازدواج بخصوص شروط مرجعيتها ذاتها. إن المحاججة بأن اللغة النقدية التفكيكية تشتغل بفعل الحاجة إلى التكرار، المحاكاة أو التقليد للتناقض بين الأسطورة والحقيقة من شأنها أن تدعو إلى إبراز النص كموضوع.

إن مقالة ديريدا «يولييس الحاكي» لا تحاجج تماما بأن «يوليسيس» تضم وصفة نقدية وتحرص على تجنب تضخيم النص باعتباره كراسة فلسفية عن اللغة والمرجعية. ومع ذلك فإن هذه المحاكاة للتناقض بين الأسطورة والحقيقة هي التي تميز تأثير جويس على ديريدا. ففي صلب ادعاء ديريدا المتواتر بأن النص الأدبي يضم متافيزيقيا، ثمة موقف ميتافيزيقي نحو المرجعية يخلق تواطئا بين القراءة والنص الذي أنا بصدد تحديده. وإذا كانت كلمة «الباروديا» المحاكاة الساخرة parody تشير بدقة أكبر إلى مسافة نقدية من النص – الموضوع، فإن كلمة «التواطؤ» collusion تشير بكل جلاء إلى العلاقة الديناميكية بين تضخيم النص – الموضوع وفقا لميتافيزيقيا المرجعية الخاصة به وتضخيم النص الذي يبدو أن الميتافيزيقيا تصر عليه. إن توجهات هذه الناحية الديناميكية وإن كانت متعارضة تؤكد معا أن «يوليسيس» عمل نظري وأن مضمونه النظري يعد ميتافيزيقيا تفكيكية.

وهكذا فإننا نجد أن هناك مضمونا نظريا في «يوليسيس» لا تولده قراءة ديريدا بل يمكننا أن نستشفه بدلا من أن يطرح بشكل مباشر: معرفة فعلية وليست تنظيرية عما يمكن أن تكون عليه النظرية المرجعية. وإذا كان النص – الموضوع عند ديريدا رواية واقعية تؤمن بدلا من أن تشك بإمكانية الإحالة والمرجعية فإنه ما يزال بالإمكان القول بأنها تحمل مضمونا نظريا. بيد أنه لن يكون مضمونا نظريا تفكيكيا. إن قراءة نص واقعي لا يمكن أن تولد نفس الإحساس بالتواطؤ والتعاون بين النص – الموضوع والقراءة. ولا يمكن لهذا التواطؤ في حقيقة الأمر أن يكون أي شيء أكثر من الاحتكام إلى الغرض والمقصد. قد لا يكون غرضا أحاديا وأن المحاكاة الساخرة لقراءة ديريدا لرواية «يوليسيس» تشير إلى رفضه إعطاء صورة كلية في كل مرحلة. أو اذا تم تأويله على هذا النحو فإنه سيكون مضمونا نظريا لا واعيا يكتشف فقط عبر قراءة تعمل بعكس اتجاه النص. بيد أن الاحتكام إلى «بنية المتن» جنبا إلى جنب مع أفكار التوقع والاحتراف كلها نفس التوكيدات على البنية الفرعية للنص. إذ يبدو أنها تعرف فكرة تأثير جويس بوصفها فهم ديريدا لميتافيزيقيا جويس المتضمنة بصورة واعية.

إذن تتلخص إستراتيجية ديريدا في «جويس الحاكي» في أن يضفي على قراءته سلطة عن هذا التواطؤ النظري الملتبس دونما استيحاء لسلطة الغرض الدال أو الإشارة الموضوعية. إن تركة هذا التواطؤ بالنسبة للدراسات الخاصة لجويس تعد قوية بدرجة متساوية نظرا لكونها تجند جويس للرواية النظرية وتجد فيه أحد أولئك الذين أرسوا دعائم التفكيكية

وجويس عبر حدود الأدب والنقد. قد يكون هذا مجرد محاولة واحدة لتحديد المعاني عند جويس وإزالة اللبس الناجم عن تعدد المعاني وتجانس الألفاظ contexualization من بين عدة محاولات أخرى، غير أنها لا تحمل مثل هذا التواضع، فهي تطرح نفسها كضرورة داخلية في المتن الجويسي. إنه تواطؤ ثقافي عال يضع جويس والتفكيكية في علاقة من الإسناد المتبادل ويشدد على الطروحات النظرية المشتركة لكل منهما. وإذا ما تم تناولهما معا فإن إعادة إدخال المعايير التفويضية في القراءات التفكيكية لجويس والطبيعة الثقافية العالية للتواطؤ الذي تضعه، تجعل من الصعوبة بمكان تقبل حكم ديريدا عن القوة التفويضية للقراءة التفكيكية بأنها قادرة على تدمير جذور هذه القدرة (الأكاديمية) وهذه الشرعية وصورتها الداخلية وخصوصيتها الداخلية، قادرة على تفكيك المؤسسة الجامعية من جذورها وتقسيماتها الداخلية ومؤسساتها الفرعية، فضلا عن التزامها إزاء العالم خارج أسوار الجامعة (١٩٩٢، ٢٨٣). تؤسس القراءة التفكيكية لجويس كما هو شأن الروايات النظرية عموما، سياقا نظريا جديدا لتوجيه ممارسات النقد، وضع نصوص جويس يثقل أكبر في مجال هذه الممارسة الأكاديمية عن طريق تأويلها على شكل ممارسات فلسفية ونظرية ذاتها. هل هذه النرجسية الكرستيفية (نسبة إلى الناقدة جوليا كرستيفا) مرة أخرى؟ فمن خلال الدخول فيها والاقتراب منها كما يفعل الناقد والادعاء بملكيتها يبدو أن ديريدا يتمنى أن يكون قد كتب رواية «يوليسيس» لكن وكما أخبرنا فإنه لا يعرف كيف يكتب القصة.

من الصعوبة بمكان أن نحصي عدد الروايات التي تنتمي إلى اتجاه ما وراء الرواية التي نشرت منذ الستينات، روايات كتبها أناس لا يعرفون كيفية تأليف القصة بيد أن رواياتهم تنكفئ على ذاتها بمستويات متناقضة من وعي الذات وإدراك الذات ومراجعة النفس المشوبة بشيء من السخرية. وليس تعريف بارت للنظرية كخطاب ينكفئ على نفسه وحده الذي يجعل هذه الروايات سردية. بل إن إحدى الحركات الرئيسة للسرديات البنيوية تتلخص بتوضيح أن الرواية الواقعية تشكل العالم الواقعي بدلا من أن تعكسه، أو إذا أعدنا صياغة العبارة نقول بأن العالم الخارجي يخضع دائما للمعاينة عن طريق اللغة والروي بصرف النظر عن الطريقة التي يتم فيها تطبيقه بوساطة شفافية اللغة الواقعية. وإذا كان النقد الروائي قد شدد على هذا حتى في إبراز العالم الخارجي في الرواية الواقعية، فإن ما وراء الرواية تفعل ذلك من الداخل كما هو دأبها دوما. ومن هذا المعنى يمكن القول بأن الرواية يمكن أن تؤدي وظيفة نقدية أو نظرية حول علاقتها مع نفسها وقواعدها الخاصة بها. وما وصفته في القراءات التفكيكية لجويس هو لقاء بين ما وراء الرواية وما وراء النقد metacriticism. فكلا النشاطين يتميز بوعي ذاتي حول الطريقة التي يأولان بها موضوعاتهما، وكلاهما يؤكد ميتافيزيقا المرجع ذاته وكلاهما يشدد على وفي الوقت نفسه سلطة نمطهما المرجعي، وكلاهما حسب المصطلح الذي درجت عليه من الروايات النظرية.

إن الدمج أو التفاعل المزدوج بين النقد والرواية قد يرفع الناقد إلى منزلة الكاتب المبدع، لكن ما الذي يجنيه الروائي من هذه الصفقة الجديدة؟ من اليسير فهم ارتداد النقاد إلى الرواية لكن ما الذي يدفع الروائي للارتداد إلى إبهام النقد؟ لماذا يفكرون حتى في فسح المجال أمام طروحات النقد الأكاديمي في قصصهم؟ لماذا يرغب المؤلف على سبيل المثال أن يسهم في فكرة موت المؤلف؟! أو يجرد الرواية من قدرتها على الإشارة إلى العالم الخارجي؟ في العالم التفكيكي يكون الروائي الذي يدخل في تضاعيف عمله منظورا نقديا قد أسهم في إيجاد نوع من النقد الذاتي، أو وقع على شهادة وفاته، وقد حاجج ديفيد لودج عندما تطرق إلى هذا السؤال في العام ١٩٨٧م بأنه بدلا من أن يكون هناك التقاء عام بين كتابة الرواية والنظرية التفكيكية فإن هناك هوة متعاظمة بين وجهة

النظر الإنسانية من الرواية من جهة التي تشدد على نواحي الرواية المحاكاتية والقائمة على سيطرة المؤلف ووجهات النظر التفكيكية التي تلغي أهمية هذه النواحي من جهة أخرى. وبالنسبة للودج لقد أصبحت التجربة الفعلية للكتابة القص منفصلة تدريجيا عن الطروحات الملتبسة وغير المحسوبة للنظرية الأكاديمية لأن الكاتب يميل إلى المشاركة في وجهة النظر الإنسانية عما تكون عليه الرواية. وحسب منظوره فإن طريقة ما وراء الرواية ليست طريقة مناهضة للواقعية وذات اتجاهات تفكيكية بل بالعكس:

لنتأمل عمل جويس. إذ أن كل حدث تقريبا وشخصه في رواياته وقصصه يمكن أن يعود بأصوله إلى حقيقة معينة في حياته وتجاربه وقد صرح متباهيا بأنه إذا اتفق أن دمرت مدينة ديلن فإن بالإمكان إعادة إنشائها من كتبه ومع ذلك فإنه في الوقت ذاته حرص على إبراز الأهمية الكونية والأزلية لتلك الأعمال. فالروائيون منقسمون دائما بين الرغبة في طرح صورة خيالية ومعبرة في أعمالهم من جهة والرغبة في الدفاع عن تلك الصورة وصدقها عبر الاحتكام إلى الحقائق العيانية من جهة أخرى وهو تناقض يسعى هؤلاء إلى إخفائه من خلال تعميمات وطرائق خاصة بهيكلة الرواية مثل طريقة سرد الأحداث والمحاكاة الساخرة والأنواع الأخرى من التناقض والكشف عن الذات أو ما يسميه الكتاب الشكلانيون الروس «الكشف عن الأداة» ليست هذه الطرائق غائبة عن الرواية كما يبدو لأول وهلة، إذ نجدها في رواية «قلب الاسكتلندي» و«دير رهبان نورتنجر» و«معرض الغرور» بيد أنها بارزة بشكل خاص في الرواية المعاصرة كما لو كانت استجابة أو دفاعا بوجه الروح لشكوكية المعرفية للنظرية النقدية المعاصرة (ديفيد لودج، بعد باختين، نيويورك، ١٩٩٠، ص ١٨).

وإذا كان هناك لبس حول الرأي القائل بأن طرائق ما وراء الرواية استجابة ودفاع بوجه النظرية التفكيكية فإنه سرعان ما يزيله:

إن إبراز عملية التأليف ضمن المتن الحكائي الذي يعد معلما عاما في الرواية المعاصرة، هو رد دفاعي، واع أو حدسي، على التساؤل الذي يواجه النظرية النقدية الحديثة عن فكرة المؤلف والوظيفة المحاكاتية للرواية (ص١٩).

لعل هذا يبدو ضعيفا، فكيف تستطيع الأداة التي تتوسل بها ما وراء الرواية أن تكشف عن الأداة، أن تخفي التناقض بين حقيقة الرواية وخياليتها ؟ كيف يستطيع أن يوفق بين نصفي هذه الجملة. الحق أنه من الخطأ أن تضع ما وراء الرواية على طرف نقيض مع الواقعية، والأصح أن ما وراء الرواية توضح إشكالية الواقعية غير المعلنة؟ (ص١٩). فإذا كانت الواقعية تهدف إلى الشفافية المحاكاتية فإن أية وسيلة تبرز الناحية المتخيلة في الواقعية تسحبنا إلى الاتجاه المعاكس، نحو غموض اللغة وشفافية الطرائق التي تشكل بموجبها الرواية عالم الحقائق والتجربة بدلا من أن تعكسها على شكل محاكاة. وماذا يعني لودج بقوله بأنها رد دفاعي؟ هل هودفاع بمعنى أن الرواية التي تفصح عن النواحي المتخيلة المتأصلة فيها أقل عرضة للتهمة التي قوامها أنها عمل متخيل ؟ وإذا كان الأمر كذلك فإنها تشبه شخصا يخشى كونه برجوازيا ويصرح باستمرار بأنه برجوازي وهو أمر دفاعي لكنه لا يغير من الوضع شيئا. فالرواية التي تطرح نفسها كعمل واقعي لا تقل تناقضا لأنها تعرف ذلك وتظهره.

إن موقف لودج قائم على طريقة متناقضة بشكل مفتعل لإدراك الفرق بين وجهات النظر التفكيكية والإنسانية الخاصة بالرواية. إذ لا يتعلق الأمر بكون المنظور الإنساني للقص لا يؤمن بالإشارة إلى عالم خارجي في حين ينكره التفكيكيون. إن الناقد التفكيكي ملتزم بكلا الموقفين، بوجودهما معا في وقت واحد وعدم إمكانية اختزال النص بأي منهما. وببساطة شديدة يهوى الناقد التفكيك التناقض والروايات التي تحتفي بهذا التناقض مثل «يوليسيس» يستحسن أن نعتبرها روايات تفكيكية بدلا من كونها روايات تدافع عن نفسها ضد النظرية المعاصرة. والطريقة الأخرى

في التعبير عن هذه المسألة هي أن رواية ما بعد الحداثة هي الرواية التي تتمرد بوجه قوانين رئيسة من المنطق الفلسفي. أولهما قانون عدم التناقض الذي ينص على أن النقاش يصبح ضعيفا إذا ناقض نفسه. والثاني قانون السبب والنتيجة الذي لا يرتب الجدل الفلسفي فقط بل أيضا أحداث الرواية وعلاقة الرواية بالنقد والعلاقة بين الحداثة وما وراء الحداثة، أو التجربة الشخصية والتاريخية بصورة عامة بوصفها تسلسلا زمنيا خطيا. إن الرواية متفوقة على الفلسفة لسبب بسيط هو عدم تقيدها بمثل هذه القوانين فقد اكتسبت أهمية معرفية في الثقافة المعاصرة لكونها تملك القدرة دائما على التشكيك بقناعات الطرح الفلسفي التقليدي وأن تكون جديدة ومعقدة.

وقد تناولت الناقدة ليندا هيشيون هذه المسائل بكتابها «بوطيقا ما بعد الحداثة» حيث تحاجج في موضوعات تأمل الذات وعلاقة الرواية بالتاريخ وتعرف رواية ما بعد الحداثة. فالتأمل الذاتي حسب تقديرها يمنح الرواية وزنا فلسفيا جديدا:

إن هذا التأمل الذاتي لا يضعف بل على العكس تماما، يقوي ويومئ إلى المستوى المباشر والارتباط التاريخي والإشارة إلى النص. وكما هو شأن العديد من روايات ما بعد الحداثة فإن عدم الاستقرار هذا وعدم اليقين، وتكوين المعاني المقصودة والصريحة أيضا لا تلقى ظلالا من الشك حول جديتها وحسب، بل بالأحرى تجدد الجدية الحديثة لما وراء الحداثة التي تقر بحدود وإمكانات سرد أو كتابة الماضي، القريب أو البعيد (بوطبيقا ما بعد الحداثة، التاريخ والنظرية والرواية، نيويورك، ١٩٨٨، ص ١١٧).

أتمنى أن أعرف ما تستنتجه هيتشيون عن أحداث رواية «كولومبو» التي كون فيها القاتل كاتب قصصي قتل أو الشهرة حيث يؤدي أطفال الاستعراض الأمريكان أدوارهم سعيا وراء الشهرة التي يحصلون عليها بالفعل، أو رواية Beavis Butthead حيث يجلس عدد من الأغبياء على الأرائك يراقبون بعضهم بعضا وقد رتبوا وضع التلفزيون ليكون ظهره أمامهم بدلا من الشاشة. والنقطة التي هي بصددها بكل ووضوح ليس كون التأمل الذاتي نوعا من الوزن الفلسفي بحد ذاته، بل إن رواية ما بعد الحداثة قد أصبحت الصورة الجادة وذات الثقافة الرفيعة لظاهرة واسعة الانتشار:

تطرح روايات ما بعد الحداثة عددا من المواضيع المحددة التي تتعلق بتداخل الجانب التاريخي والقصصي مواضيع تتعلق بطبيعة الهوية والذاتية، مسألة المرجعية التصوير، الطبيعة التناصية للماضي والمدلولات الأيدلوجية للكتابة حول التاريخ (ص ١١٧).

هذا الذي تسميه هيتشيون ما وراء الرواية التاريخية، نوع جديد من الكتابة التجريبية قادر بدرجة كبيرة على وضع بوطيقا ما وراء الحداثة هو موضع التطبيق بسبب معرفي محدد وهو أنها تطرح مسائل تتعلق بمعرفة الماضي والصلة التي تقيمها تلك الرواية بتلك المعرفة. لقد بات مقبولا تقريبا في عالم الدراسات الأدبية والثقافية القول بأن رواية ما بعد الحداثة رواية فلسفية، مؤهلة أكثر من الفلسفة التقليدية غير الحدسية لتناول سؤال الإلمام بالماضي لأنها مرتبطة بمدار الرواية والسرد.

إن رواية ما بعد الحداثة التاريخية رواية نظرية بمعنى أنها تكتب بشكل قصصي حسبما يقول منظرو التفكيك حول القصص التاريخية. ومثلما أصبح النقد دائريا في القرن العشرين بمعنى أنه رفض النموذج التاريخي في القرن التاسع عشر، بحثا عن شكلانية متزمتة وتم رفض تلك الشكلانية بحثا عن تاريخية جديدة، فإن الرواية هي الأخرى انتقلت من نمط واقعي تاريخي أساسا، مرورا بفترة من الوعي الذاتي الشكلاني والتجريب ثم إلى نوع جديد من التاريخ الساخر.

لا أستطيع أن أتذكر من قال أن القليل من الشكلانية تقلل من التاريخ والكثير من الشكلانية يعيدك من جديد إليها لكنه ينطبق تماما على تاريخ كل من الرواية والنقد. ويبدو الأمر كما لو أن الحرب الناشبة بين التاريخية والشكلانية قد وضعت أوزارها،

وقد بات بالإمكان الإقرار بأن التاريخ يملك شكلا روائيا، وبأن الشكل الروائي يملك تاريخا. لعل هذه افضل طريقة في إدراك ما يدفع الروائي إلى دمج المنظور النقدي الأكاديمي في عمله الروائي. إنها طريقة لاكتساب وزن الفلسفة والنقد والنظرية الأكاديمية دونما خضوع إلى رتابة ذلك الخطاب – أو من دون فقدان الجاذبية الجنسية. إن الروائي الذي يريد أن يبيع حقوق الفيلم أولى به أن يلتزم بالموضوع المعاصر والأسلوب الوثائقي، لكن بالنسبة لأولئك الذين يبحثون عن الوزن الفكري الذي يوصل الرواية إلى مصاف مناهج الجامعة، ويجعلهم يحصدون الجوائز الأدبية، فإن ما وراء الرواية التاريخية هي الطريق الأسلم.

إن القاسم المشترك بين الأعمال التي تنتمي إلى ما وراء التاريخية هو أنها تستعرض تناقض التاريخ بوصفه حقيقيا وحدسيا في الوقت عينه. وقد رأى البعض أن هذا التناقض ثمرة النموذج النبوي للتاريخ. فعندما أولت السردية النبوية اهتمامها إلى الأعمال الروائية التاريخية كما هي الحال في كتاب هايدن وايت «ما وراء التاريخ» Metahistory فإنها أعادت طرح منطق نقد متواصل للواقعية القصصية الذي يمكن تلخيصه في كونه تحديا لموضوعية القصص الواقعية. إن إحدى الوظائف السردية الرئيسة لأعمال ما وراء الرواية التاريخية هي إبراز النواحي الذاتية في الروايات التاريخية. فقد حاجج وايت بأن السردية التاريخية تعرف موضوعية عمل روائي بمصطلحات لغوية. وفي سعيه للسير على هدي أعمال أميل بنفنست وجيرالد جينيه، يحاجج وايت بأن موضعية خطاب معين يتحدد بالسمات النحوية التي تبرز أو تخفي الصوت السردي. فالسرد الذاتي سوف يلفت الانتباه إلى الصوت القصصي مثل «أنا» مع مؤثرات خاصة بزمان الكتابة ومكانها مثل «هنا» و«الآن» و«غدا» وعبر صيغ ظرفية للأفعال مثل الفعل المضارع أو المضارع التام.

ومن ناحية أخرى سوف يستبعد السرد الموضوعي أية إشارات إلى الشخص الذي يتولى عملية السرد وبعض الأحداث تبدو كما لو أنها تروي نفسها، كما لو أنه لا يوجد شخص يتكلم. بعبارة أخرى يستطيع العالم اللغوي أن يميز بين الخطاب التاريخي الذي يتبنى صراحة وجهة نظر ذاتية عن العالم وأخرى تتظاهر بأن تجعل العالم يصف نفسه ويفعل ذلك على شكل قصة. يسمى وايت الأولى السرد narration والثاني السردية narrativity الذي يجعل الأحداث تروي نفسها وفي الوقت ذاته يشدد على التظاهر بعدم وجود سارد للأحداث.

إن رواية مثل «عشيقة الضابط الفرنسي» للروائي جون فاولز تخلق جوانبها النظرية عن طريق دمج السردية بالسرد. إنها رواية تقوض الصوت الموضوعي للرواية الفكتورية التقليدية بفعل التدخلات غير المناسبة من راو هو أقرب إلى صوت المؤلف. إن مثل هذه التدخلات تسمح بها التقاليد الفكتورية التي تفسح المجال لوجود نوع من التأرجح بين أنماط العرض والروي في الصوت القصصي أو تطفل صوت المؤلف داخل الرواية ليخاطب القارئ مباشرة. لكن في الوقت الذي يعمل به التدخل الفكتوري كنوع من الصراحة لتعزيز الطريقة، فإن فاولز يحول هذا إلى تأمل ذاتي يكسر الإيهام ويذكر القارئ بأن التاريخ المطروح أمامه لا يعدو كونه نوعا من الكتابة الإبداعية. يعمد الراوي بانتظام إلى قطع صوته الفكتوري الواضح ليجعله يتجاور مع تعقيب سردي من أواخر القرن العشرين أو عبارة صريحة عن زيف الأحداث التي يجري سردها «إن القصة التي أرويها هي خيال محض والشخصيات التي ابتدعها ليس لها وجود خارج ذهني». معلوم أن هذا النوع من التدخل يمكن أن نعتبره إنجازا في الواقعية الذاتية، بوصفه صراحة الراوي المستعد إلى أن يفصح عن حضوره في نص يسعى إلى إخفائه. والمسألة الجوهرية هنا هي أن قطبي السرد والسردية يجتمعان لتشكيل حالة تناقض، كشف أداة الحضور الكلي للأشخاص في التي تستند إليها موضوعية السرد التاريخي عبر كشفها كابتداع

ذاتي.

ففي مقالته الموسومة «قمة السردية في تصوير الواقع» يحاجج وايت بأن إحدى وظائف السردية حيث تقوم الوقائع التاريخية بسرد حكاياتها الخاصة بها، تتلخص في التمويه على الحكم الأخلاقي للواقعية التاريخية. إذ أن تحول التاريخ إلى عمل قصصي على ما يرى وايت، معناه عملية فرض المبادئ البنيوية على فوضى التجربة التاريخية ومثال على هذا هو الخاتمة القصصية، الأساس بنهاية القصة التي تجعل الأحداث ذات معنى وتحديدا، حسب مفاهيم أخلاقية. يخيل إلي أن المطالبة بخاتمة في القصة التاريخية هي مطالبة بمعنى أخلاقي، مطالبة برؤية سلسلة الأحداث الواقعية وتقييمها تماما مثل أهميتها في الدراما الأخلاقية (في السرد، تحرير و.ج. ميشيل، ١٩٨١، ص ٢٠). أو في حديثه هنا عن السرد التاريخي غير القصصي يحدد وايت وظيفة للخاتمة التي أفاد منها كتاب «ما وراء الرواية» التاريخيون لأهميتها النقدية.

تعتبر النهايات طرائق في إضفاء التقييم على الأحداث وتجعل بقية سلسلة الأحداث مفهومة حين يسترجعها القارئ في ذهنه - إن إحدى الخصائص المعروفة في ما وراء الرواية التاريخية هي إدخال التجربة الحداثية الخاصة بالنهاية المفتوحة في حقل التصوير التاريخي وإبراز وظيفته الأخلاقية. إن الفلم الحربي الذي تسترجع أحداثه في رواية كورت فونغة «المنسلخ رقم خمسة» (والعمل الأدبي الذي كانت النواة له)، ورواية مارتن أميس «سهم الزمن»، كلاهما تقلب العلاقة بين الخير والشر من خلال روي الأحداث بطريقة معكوسة. وتقدم رواية «عشيقة الضابط الفرنسي» للقارئ اختيارا عن النهايات بطريقة توضح القوة المهيمنة لسارد الأحداث وحرية التأليف. ووظيفة هذه الحيل نقدية بالأساس وهي لفت الانتباه إلى الناحية الأخلاقية التي تسهم بها الخاتمة عادة وإبراز الرسالة الأيديولوجية التي يوصلها إلينا السرد والخاتمة التقليدية وبالتالي فإنها تستكشف الوظيفة الأيديولوجية للسردية في مقالة الماضي.

بات معلوما الآن بأن نمط هذه الرواية النظرية لا يمكن أن يكون ذا مرجعية محاكاتية بسيطة. فمن خلال تسليط الضوء على دور السردية في تشكيل التاريخ بصفة القصة، يكون النمط تناميا intertextual أساسا لا يرغمنا على تأمل ما كان عليه الماضي فحسب، بل أيضا كيف تم تصويره في نصوص أخرى.

ليست هذه في حقيقتها روايات تتأمل ذواتها بقدر ما هي روايات تتدارس منطق القص وأيديولوجيته في عملية تأويل العالم. ليست الرواية جزيرة شأنها بذلك شأن الكلمة أو الشخص، فالرواية التي تطور وعيا ذاتيا وتاريخيا ينبغي ألا ينظر إليها بوصفها رواية مغلقة على ذاتها بدرجة تقل عن الرواية التي تتطلع إلى الخارج، إلى الروايات الأخرى والطريقة التي تطرح بها القيم تحت ذريعة التصوير الحيادي للعالم. إن روايات من أمثال (عشيقة الضابط الفرنسي) و(أطفال منتصف الليل) تجعل هذا التوجه التناصي جليا بما فيه الكفاية، فالأولى تفعل ذلك عن طريقةاستحضار ومحاكاة الروايات والنصوص العلمية في العصر الفكتوري، أما الثانية فعن طريق محاكاة ساخرة للرواية الأنكلو - هندية والإشارة المتكررة إلى وسائل الإعلام الهندية الجديدة باعتبارها وسيطة للتاريخ المعاصر. هذه روايات تطرح التصور القائل بأن المصادر التاريخية تكون نصية دائما أو أن عمليات التصوير التاريخية مقيدة دائما بتقاليد التصوير التي تشتغل بها. إنها تصور عالما من نصوص تكون فيها الحقيقة التاريخية والصور التاريخية والأيديولوجية التاريخية متداخلة بصورة يتعذر فصلها.

وفي هذه النقطة بالذات يصبح موضوع الوعي الذاتي مضللا. وكما أوضح ذلك جون أبدايك، فإن الوعي الذاتي هو «نمط من الاهتمامات الذاتية الذي يتجه إلى الخارج في آخر المطاف» وإذا ما أمعنت النظر في حياتي الداخلية فإني أواجه فقط نظام الاختلافات أو آثار التاريخ المعاصر الذي أرى نفسي

من خلاله كفرد. وكذا الحال بالنسبة للرواية.

وتقول اليزابيث ديبيل هذا عن شبكة أمبرتو إيكو من الإشارات التنامية في روائية «اسم الوردة»: إن نقطة الرواية الجوهرية هي أن أي كتاب لا يمكن أن يكون ذاتا مستقلة وتعد المرجعية الذاتية والخاصة أمرا متعذرا، ولا يمكن قياس الدرجة التي يتلقى بها الذهن المعلومات المكتوبة ورصدنا لها (الحبكة غير القابلة للحل: قراءة الرواية المعاصرة، نيويورك، ١٩٨٨، ص ١٢٨). إن تأمل الذات أو الانغلاق عليها مسألة نقدية أساسا لأنها تحيلنا إلى نصوص أخرى إلى السردية عموما، ليس من الموقع السامق الذي تخلقه المسافة المتجاوزة للغة، بل من داخل الخطاب الذي تتأمله.

إذا كان قرارة ديريدا لجويس تتوق إلى أن تكون سردية تطبيقية وليست تنظيرية فإن ما وراء الرواية التاريخية تفعل العكس، بمعنى أنها تدخل ضمن المتن الحكائي رأيا تنظيريا صريحا ينتمي عادة إلى خطابات النقد أو النظرية. فعلى سبيل المثال تجد ديبل أن الفقرة التالية من رواية أيكو «اسم الوردة» خير تعبير عن موقف النص من عملية التناص intertextuality.

غالبا ما تتحدث الكتب عن كتب أخرى. وفي الكثير من الأحيان ثمة كتاب لا ضرر من ورائه لكنه يشبه البذرة التي سرعان ما تنمو إلى كتاب خطر أو العكس يكون صحيحا أي تنبت فاكهة حلوة المذاق من جذر مر. وفي قراءتي لألبرت ألم يكن بمقدوري أن أفهم ما يمكن أن يقوله توماس؟ أو عند قراءة توماس، أليس بالإمكان معرفة ما قاله ابن رشد؟

صحيح أجبت وقد اعتراني الذهول. إذ كنت اعتقد حتى ذلك الحين بأن كل كتاب يتحدث عن أشياء إنسانية أو الهبة تقع خارج نطاق الكتب. أدركت الآن بأن الكتب غالبا ما تتحدث عن كتب أخرى. يبدو الأمر وكأنها تتحدث بعضها لبعض (ص١٢٨).

هذه نقطة تصلح أن تكون في المرشد النقدي للتناص إذا تركنا جانبا رشاقة ألفاظها، وهي توضح العلاقة التي تكون فيها الرواية متداخلة مع المصادر التاريخية، وتوضح بما لا يقبل الشك نظريتها الخاصة بها عن التناص. وتعلق ديبل بأن هذا تفكير غير روائي وتربطه صراحة مع التفكيكية. إن الجدل التفكيكي القائل بأن اللغة هي دائما موضوع اللغة قد أوجد كما هائلا من المفارقات الروائية (ص١٣٠). إني أتفق مع هذا الوصف القائل بأن الرواية ينبغي ألا ينظر إليها بوصفها شيئا تفكيكيا، لكونها تطرح وجهة نظر تفكيكية عن التناص، بل لكونها تجسد وجهة النظر وتضعها في موضع التطبيق بعلاقتها التفكيكية مع الروايات الأخرى، والروايات التاريخية الأخرى، والقصص البوليسية الأخرى، ونصوص النظرية الأكاديمية.

باختصار ما يربط الرواية بالنظرية التفكيكية هو ليس ما تقوله بل ما تجسده فعلا بحيث تكون المعرفة السردية للنصوص الأخرى ثمرة نشاطها التناصي، وليس من آراء متأتية من وراء اللغة (اللغة الشارحة).

إن فكرة النقد بوصفه علاقة تناصية، وليس ما وراء لغة هو ما يوحد الروايات النظرية على الحدود بين الرواية والنقد. فالنقد يطرح نموذجا عن المرجعية لا يستطيع أن يميز بين الإشارة إلى العالم والإشارة إلى نص آخر، نظرا إلى أن النصية تشكل كلا موحدا. هذه هي البداية لما يسمى الآن في الولايات المتحدة الأمريكية التاريخية الجديدة New Historicism والاستنتاج الذي نخلص إليه هو أن الجدار الفاصل بين الدراسات الأدبية الأكاديمية والرواية قد انهار من كلا الجانبين، وبأن الخطاب ما بعد الحداثوي كان يتحرك طيلة عقدين من الزمان في المجال الجديد الواقع بين الاثنين.■

المصدر:

Mark Currie, Postmodern Narrative Theory. London: Macmillan, 1998, pp. 51-70.

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates
(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain	BD	7 or equivalent
Gulf States	US $	30
Other Arab Countries	US $	20
Other Parts of the world	US $	45

For Organizations

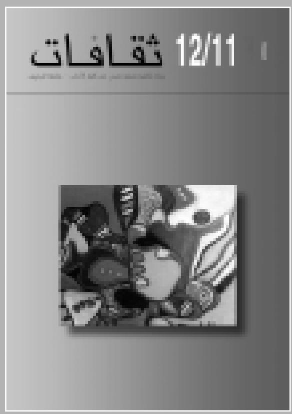
Bahrain	BD	20 or equivalent
Gulf States	US $	60
Other Arab Countries	US $	45
Other Parts of the world	US $	90

A free book will be offered for yearly subscription.

Subscriptions should be sent to:
Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32038
Kingdom of Bahrain

Price for each copy

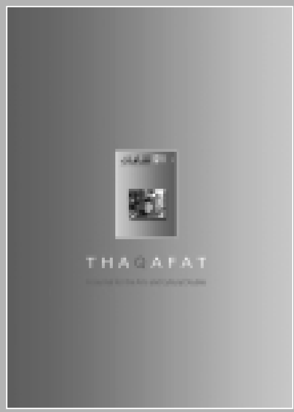
Bahrain	BD	1.5
Gulf States	US $	6
Egypt	US $	1
Other Arab Countries	US $	2 or equivalent
Other parts of the world	US $	8 or equivalent



Couverture recto:
Peinture de **Rachéd al Arifi / Bahrein**

Thaqafat No. 11/12, été-printemps 2004

Sommaire



Couverture verso



Editorial

Trois années s'en vont..

A. Karim Hassan *

Traduction: **Samira Ben Ammou**

Trois années s'en vont; avec elles, intrépide, va de l'avant Thaqafat; ni s'amenuise le souci du projet , ni ne tiédit l'ardeur au travail: un groupe d'amis qui ont dévoué leur temps à celui du journal, réglant leurs heures sur son rythme. Examen minutieux et correction, lecture et écriture, dialogue et questionnement. Bien plus, ce groupe qui m'est cher -mû par son souci du projet, par son ardeur au travail - n'a jamais cessé de s'enquérir des détails mêmes de l'édition et de l'impression.

Trois années s'en vont, deux autres d'élaboration et de concertation les ont précédées: nous débattions les points de vue, nous formulions les propositions jusqu'à ce que les opinions se fixent sur le projet que je vois aujourd'hui de loin et vois comme il mûrit au fil des jours, au fil des numéros du journal naissant l'un du sein de l'autre.

Il m'en souvient: notre ami Kamal Abudeeb était Professeur visiteur à l'Université de Bahrein. Il avait toujours, lors de nos réunions intensives, un mot à dire pour cristalliser la vision et donner forme au projet.

En ce temps là, notre ami s'était interrogé sur le rôle que le journal ambitionnait d'assumer: est-ce de répandre "les Lumières"? Est-ce de changer un état des choses? Ou compiler dans le but de créer un climat de dialogue?

A partir de ces questions, à partir d'autres aussi, ont surgi des questions et ont éclos des réponses qui à la fin enfantèrent une conviction qu'ont assise les paroles de notre ami le "Hachémite":

"la créativité est la condition et le jugement décisif quant à l'acceptation ou au refus de l'œuvre de culture".

Thaquafat s'est ainsi liée depuis sa première naissance à la naissance de la créativité. Que la créativité se montre dans la pensée ou dans la critique littéraire, qu'elle se montre dans la poésie, dans la nouvelle ou dans les beaux-arts, le but est un: de couver la créativité; une créativité se nourrissant de deux plumes, celle qui a empli son espace et l'autre qui se cherche un espace au soleil.

Il n'est point facile de chercher la perle dans les tas d'écailles; point n'est facile d'aller par delà les barrières que dressent en face de toi l'histoire ou la géographie; point n'est facile non plus de rassembler les

* Prosesseur en critique lettéraire et méthodes de recherche. Université de Bahrein.

membres d'Osiris chaque fois que l'on veut créer un mythe.

Il m'en souvient: notre ami Abdulhamid al Mahaadine a suggéré, des le début, que le travail soit collectif, que tous assument la responsabilité du tout: lire et évaluer, écrire et appeler à écrire, encadrer et assurer le suivi.

Et, intrépide, va de l'avant Thaqafat, couvant de nouvelles plumes et poussant des plumes toujours nouvelles vers des espaces plus lointains.

La créativité telle que l'entend Thaqafat n'est pas parole en l'air. Il lui importe de celle-ci qu'elle soit un trait de lumière dans une pensée, une image dans un poème ou la langue- éclair d'une nouvelle

Il nous importe dans la créativité qu'elle laisse un tatouage sur la mémoire, un bruissement dans l'âme, des feux dans la raison, un rayon dans les "Lumières" et que nous jetions le tout - d'ici ou venu de par delà les frontières - dans ce giron qui aspire à la mondialité et que nous avons nommé Thaqafat.

Thaqafat, giron de la créativité. Avons-nous cependant prétendu qu'il ne se glisse pas dans ses livres le ressaut d'une ligne rugueuse ou la page qui trébuche? Avons-nous prétendu qu'il ne se glisse pas dans sa symphonie un air discordant?

La perfection n'est pas notre lot. Tout ce qui nous échoit est de persévérer dans notre élan, de fouiller du regard le plus aigu les textes et d'enserrer la foi derrière laquelle nous nous sommes retranchés: la foi de la culture en la vie.

Dans la mémoire habite sans doute ce qu'a dit l'ami Ibrahim Abdullah Ghouloum: que la culture arabe d'aujourd'hui tend beaucoup plus à renouer avec les autres cultures qu'elle ne tend vers la créativité. Nous élevons très haut cette voix, provocation à toutes celles qui se proposent de s'adresser à nous.

* * *

Il est dans la culture du verbe que le verbe est commencement et dans la culture du verbe que le verbe est déchirure.

Ainsi l'histoire de l'homme s'en ira-t-elle déchirée par les commencements, commencée par la déchirure

Le commencement est verbe et le commencement est déchirure et dans la déchirure habite la douleur et habite la vie.

N'est-il pas dans la culture de la déchirure que le sang en se répandant témoigne de la continuité de la vie?

Et la terre? Ne déchire-t-on pas la terre afin de la faire ressurgir la vie?

Des amis proches et chers, membres du comité consultatif, sont passés chez nous: Adonis, Salah Fadhl, Abdulsalam al Messaddi, Izz al Din Ismail, Kamal Abudeeb, Mohamad al Hédi al Taraboulsi. Ils ont traversé les terres de Thaqafat. Ils ont déchiré cette terre. Ils l'ont labouré avec les mots. Par leurs charrues elle foisonna de dons et d'abondance. Notre Thaqafat continue à niveler son sol, à se préparer à recevoir les autres. Salut à eux.

Salut à tous ceux qui ont fendu cette terre ferme avec la lettre et la couleur, à tous ceux qui suppliciés par les lettres ont fait de leur "Passion" leur couronne, une couronne de mots se répandant en gouttes de sang, larmes versées et gouttes de sueur et se déversant en gouttes d'eau.

Est-il une goutte plus chère entre ces gouttes?

Salut aux écrivains qui firent de Thaqafat leur pays, aux lecteurs qui se firent pour Thaqafat un pays, à ceux qui y travaillent, aux membres du comite de rédaction, à chacun d'entre eux qui entrecroisent pour les tisser les fils difficiles du rapport du verbe à la déchirure et du verbe à la vie.

Salut à l'université de Bahrein, nourrice de Thaqafat et à Bahrein -terre à jamais vouée à l'embrassement des cultures

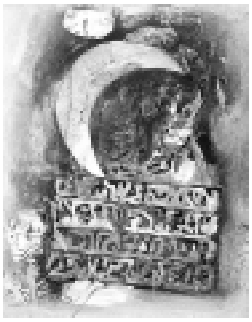
* * *

Puis l'écho revient:

"La voix qu'élève très haut Thaqafat, provocation à toutes celles qui se proposent de s'adresser à ce journal, est la voix de la créativité".

* * *

Bahrien le 1/11/2004



■ أكريليك وتقنيات مزدوجة على ورق مقوى. انجز بكولونيا، ألمانيا، سبتمبر ٢٠٠٣

La didactique des arts plastiques et ses préoccupations:

Vers un enseignement répondant à nos besoins nouveaux

Sami Ben Ameur *

Si la créativité est primordiale à chaque artiste puisqu'elle constitue le fondement de son acte créateur, elle est également nécessaire à toute personne entreprenant quelque chose dans la vie. Tel est le point de vue de Winnicot. Toute notre vie est éternelle création. L'aptitude à créer est sans cesse impliquée dans toute action de l'individu, en relation avec la réalité extérieure.[1]

Ainsi, une perception du monde fondée exclusivement sur une pensée rationnelle ne peut être que partielle. Pour parvenir à une perception globale de notre espace environnant, la participation de notre pensée créatrice est plus que nécessaire. Celle-ci est fondamentalement divergente. Elle se caractérise selon les chercheurs du laboratoire de Californie du sud, [2] par :

- **La fluidité :** C'est-à-dire la quantité de réponses données à un problème posé ;
- **la flexibilité :** Associer de façon inédite des idées, des mots, des images ;
- **l'originalité :** Trouver des réponses rares, voire unique ;
- **l'élaboration :** mettre en œuvre, concrétiser ce que l'on vient d'imaginer.

Si les mathématiques exigent pour chaque problème donné, une réponse précise et mesurable, la pensée créatrice insiste sur le caractère de sa diversité.

Notre constitution physiologique en est le

* Maître de conférence à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis.

témoin :

En effet, des découvertes scientifiques au cours de ces dernières décennies montrent que les deux hémisphères composant notre cerveau sont le siège de deux expressions différentes indispensables pour son équilibre et son fonctionnement normal. L'hémisphère gauche est le foyer de l'expression liée à la pensée rationaliste ; (mathématique, philosophie etc.), l'hémisphère droit, est celui de l'expression artistique, se manifestant à travers notre connaissance des formes, des sons et des émotions. Un bon fonctionnement de notre cerveau, conduisant à une meilleure perception du monde, ne peut exister, que si les deux hémisphères sont simultanément activés.

Si tout existe en potentialité dans le cerveau de chacun de nous, ce qui nous permet de devenir créatif et de jouir de cette perception rêveuse et créatrice susceptible de nous révéler le monde à travers ses multiples facettes, pourrons nous désormais admettre, comme le croient certains, que la créativité est l'apanage de quelques-uns illuminés et dotés d'un pouvoir surnaturel ?

Les instructions officielles françaises pour l'école élémentaire de 1985 affirment qu'on oublie parfois que les enfants dessinent naturellement. Il faut donc que le maître favorise cette tendance et qu'il offre les meilleures conditions pour que s'accomplisse ce désir d'expression, ce besoin de connaître et de communiquer, ce goût de faire et ce pouvoir de créer qu'ils possèdent déjà."

Une des prérogatives qui nous incombe à accomplir alors aujourd'hui, c'est de libérer - comme le revendique Olivier Revaut D'Allone - le concept de la création, "de la gangue métaphysique agglutinée autour de lui" , d'une part, et d'autre part de réfléchir sur des modalités pédagogiques appropriées, pour permettre à chacun d'accéder au processus menant à la création.

Aujourd'hui l'enseignement des arts plastiques, débarrassé des rajouts métaphysiques qui ont longuement affecté les concepts de création et de créativité, tend à exploiter dès le jeune âge la fécondité des prédispositions de chacun, à travers une didactique artistiques appropriées, répondant à nos besoins nouveaux, éthique, technique et esthétique.

De la didactique et de ses préoccupations.

Distinguant la didactique de la pédagogie, Anne Souriau cite:" L'usage du terme de didactique comme substantif (mot qui peut se combiner avec diverses significations), tend actuellement à se répandre ; il désigne une réflexion sur la manière d'enseigner une discipline ; la didactique se distingue de la pédagogie en ce qu'elle part des exigences propres qu'apporte dans l'enseignement <u>la nature de la discipline à enseigner et de l'objet qu'elle étudie</u>, tandis que la pédagogie considère plutôt ce qui, dans l'acte d'enseigner, est du à la nature des élèves à qui l'on enseigne une discipline."[3]

A ce propos Douady Régine écrit aussi: "La didactique concerne essentiellement la transmission des connaissances et des capacités ; et elle constitue, par conséquent, le noyau cognitif des recherches sur l'enseignement."

Elle ajoute par ailleurs : "La didactique se propose d'agir sur le système éducatif dans un sens" bénéfique", à savoir : améliorer les contenus de l'enseignement et proposer des conditions pour un fonctionnement stable de systèmes didactiques facilitant chez l'élève la construction d'un savoir vivant et fonctionnel par l'explication des structures en jeu.[4]

De ces trois citations précitées, nous retenons trois données importantes qui constituent l'objet de recherche de la didactique en général :

- La spécificité de la discipline.
- La transmission de la connaissance. (savoir de la discipline = objet d'étude)
- La construction du savoir vivant et fonctionnelle.

Le cas de la didactique des arts plastiques.

La didactique des arts plastiques aujourd'hui dans notre système éducatif, est-elle alors appelée à tenir compte essentiellement comme toute didactique, de ces trois données fondamentales ?

1) Des spécificités de la discipline :

Données formelles

" Le terme plastique, tel que Lise Florenne le définit, vient du grec πλαστικοσ (plasticos) qui peut être modelé, mis en forme. Du modelage de l'argile, le terme s'est étendu à tous les arts de la forme et du dessin, qui s'adressent à la vue et s'expriment essentiellement dans l'espace ; on les groupe sous l'appellation générique d'arts plastiques. Ainsi, la sculpture est la mise en forme d'un bloc (de pierre, de bois, de plâtre destiné au moulage du bronze...), la peinture est la mise en place, sur une surface plane, de figures ou de formes, l'architecture est la mise en forme d'un édifice dans l'espace."[5]

Outre ces pratiques plastiques traditionnelles, citées à titre d'exemples, nous assistons aujourd'hui à l'apparition d'autres pratiques différentes, qui ont enrichi le champ de l'invention formelle dans le domaine des arts plastiques : installation, art textile, photographie, audiovisuel, expression par le corps, Land art, etc.

Données artistiques

Soulignant les dimensions artistiques spécifiques aux arts plastiques, M.Jullien écrit : "Est plastique tout ce qui est malléable, transformable, façonnable. Pratiquer les arts plastiques, c'est faire fonctionner son imagination, être créatif, savoir s'adapter, adapter sa production. C'est savoir exploiter le hasard, l'inattendu, tant dans le domaine du dessin, du modelage, de la sculpture, de la peinture que dans tout le champ de l'invention formelle : photographie, cinéma, audio-visuel..."[6]

Est plastique tout ce qui est malléable. Nous transformons la matière certes, mais celle-ci comprend aussi nos actes et nos pensées. Celles-ci affirme D. Lagoutte, doivent

également "se modeler, prendre forme, s'associer, se mettre en relation, s'adapter, afin de progresser."

Partant des spécificités ci-dessus présentées, l'objectif principal de l'enseignement des arts plastiques, est désormais, d'inculquer des principes de conduites artistiques à travers une pratique plastique visant fondamentalement à donner formes aux pensées, actes et choses. Sa finalité essentielle, est la transformation de la matière ainsi que celle de la pensée, afin de découvrir une réalité intellectuelle et matérielle nouvelle chez l'élève.

Critiquant l'enseignement traditionnel des arts plastiques, devenant conditionnement éducatif, Gilbert Pélissier ancien doyen du groupe des enseignements artistiques en France, écrit : "A la différence de toutes les autres formes d'enseignement, aussi bien pratiques que théoriques, les enseignements artistiques ont pour caractéristique majeure de viser la création d'œuvres exigeant par-là même un total investissement corporel, et mental quel que soit le domaine artistique considéré."

Il ajoute dans le même texte: "Enseigner l'art ne se confond ni avec une activité culturelle de sensibilisation et à fortiori de communication. L'objectif de création demeure fondamental."[7]

Daniel Lagoutte confirme aussi ce point de vue. Il cite : "Comment s'effectue l'invention chez l'artiste ? Nous considérons ensuite le cas de l'élève." [8]

2) Du savoir savant de la discipline

Le savoir des arts plastiques émane des œuvres d'artistes de leurs démarches ainsi que des théories de l'art.

Le savoir de base constitutif des arts plastiques dans la scolarité se constitue en rubriques interdépendantes. Nous citons comme exemples : La forme, la couleur, l'espace, la matière, les Instruments.

Bernard-André Gaillot distingue trois types de contenus cognitifs relatifs aux arts plastiques : techniques, théoriques et culturels[9] :

- **Le savoir technique :** Il vise essentiellement la connaissance nécessaire à la mise en œuvre d'une pratique déterminé, mais il précise que ce savoir naît davantage de l'expérimentation que de l'apprentissage systématique. Il explique qu'en France les instructions du primaire (du 15 mai 1985) distinguent clairement "utilisation de technique" et " pratique des opérations plastiques" : il écrit à ce propos : " La pratique plastique exige que son auteur s'approprie des moyens liés à l'usage de matériaux, d'outils, supports... Cela suppose une connaissance technique faisant l'objet d'un apprentissage. Mais la technique est un moyen qui détermine les résultats. Ce qui voudrait dire que l'élève sait ce qu'il veut obtenir. Or ; toute découverte fortuite, toute modification, toute dérive par rapport à cette intention-

ce qui fait l'intérêt de la démarche artistique- se trouve par là même éliminées. C'est pourquoi l'apprentissage d'une technique ne saurait être l'unique fin d'une séance d'arts plastiques."[10]

- **Le savoir théorique:** Il renvoie, entre autre, au notionnel, aux définitions des composante plastiques, aux connaissances scientifiques, (connaissance de la couleur par exemple,) les théories artistiques.
- **Le savoir culturel.** "Il se rapporte à la connaissance des œuvres. Il renvoie au réservoir insondable des actes artistiques."[11]

Mais tout savoir n'est-il pas en perpétuelle transformation et changement ?

Par exemple, si la connaissance de l'anatomie aujourd'hui peut permettre de découvrir le corps humain, son appréhension en tant que facteur déterminant, comme dans l'art traditionnel occidental, risque de nous éloigner de notre objectif. Nous ne pouvons occulter alors à cet égard les acquis des découvertes des artistes modernes et contemporains qui se sont engagés à représenter le non vu, c'est-à-dire le dissimulé, le caché, bref l'invisible.

" L'art, [déclare Paul Klee] ne reproduit pas le visible, il rend visible"

Une des prérogatives de la didactique des arts plastiques, c'est de permettre à l'élève de profiter de la diversité des inventions des artistes, dans le but d'élargir l'expérience de sa pratique artistique et ainsi éviter le cloisonnement.

Mais nous ne pouvons focaliser sur une référence se rapportant à l'art d'un pays donné ou à une culture précise, sous peine de créer une hiérarchisation entre les formes artistiques de pays et de cultures différentes. "L'éducation artistique doit être multiculturelle" précise le dernier texte de l'UNESCO, figurant dans le projet de déclaration finale daté du 19 juin 1997, et émanant du congrès mondial sur l'application de la recommandation relative à la condition de l'artiste.

Cependant, faut-il prendre plus de conscience des démarches de nos artistes maghrébins et arabes ?

Par ailleurs, devrons nous également mettre à la disposition de l'élève les informations suffisantes concernant notre patrimoine culturel, afin de le recréer.

En effet, être créatif, c'est faire fonctionner son imagination, savoir s'adapter, adapter sa production, savoir procurer une réalité matérielle et intellectuelle nouvelle, en profitant de ce qui est essentiel et vital dans sa mémoire culturelle et également de la richesse et de la diversité des inventions formelles et du savoir de la discipline continuellement transformé, issues des recherches des artistes de tous les temps : traditionnelles, mais essentiellement modernes et contemporaines.

3) L'apport des sciences de l'éducation. (La méthode active)

Mais si la didactique des arts plastiques est

Texte en Français

appelée à tenir compte du champ de son savoir continuellement transformé à travers le temps et l'espace, elle est également appelée à transposer ce savoir à travers des démarches spécifiques aux élèves, en tenant compte de leur niveau scolaire.

Georges La Forest écrit : "il y a d'abord le savoir propre à chaque discipline tel qu'il est enseigné à l'université ; ce savoir est constitué par l'ensemble des connaissances considérées comme certaines et des méthodes reçues comme valides et fécondes par la communauté scientifique. Il est continuellement transformé, réorganisé, accru par l'avancée de la recherche...ce qui est enseigné au niveau scolaire est une transformation du savoir à l'usage des élèves. Cette transformation n'est pas un appauvrissement du savoir scientifique mais une construction originale qui est à la fois artificielle et nécessaire."

Ainsi la didactique des arts plastiques à pour objectif de réfléchir sur des modalités d'enseignement capables de concilier les spécificités des contenus d'enseignement de cette discipline avec une méthode pédagogique appropriée, susceptible de faciliter chez l'élève la construction d'un savoir vivant et fonctionnel. Elle ne peut alors se détacher des recherches effectuées par les sciences de l'éducation.

Daniel Lagoutte écrit : "Il n'est pas exagéré de dire que l'enseignement des arts plastiques est né de l'évolution récente de la société dans la mesure où il a subi l'influence des progrès réalisés dans le domaine des sciences humaines. Il n'est en rien comparable à l'enseignement du dessin d'autre fois, dont l'objectif jusqu'à nos jours consistait à produire une image de ce qui se présentait à la vue ou à traduire des idées sur un papier."[12]...

*** Les acquis des travaux de Piaget**

Les recherches dans le domaine des sciences de l'éducation commencées il y a presque trente ans, ont été d'un apport considérable :

La psychologie cognitive et, en particulier, les apports théoriques de l'épistémologie génétique de J.Piaget ont démontré les insuffisances des méthodes dites traditionnelles qui ont pour but de faire acquérir des connaissances entièrement définies à l'avance en fonction d'un programme précis en favorisant un enseignement progressant du simple au plus complexe, de l'analyse à la synthèse, fondé sur un apprentissage reposant sur la mémorisation.

Ainsi, Piaget a minimisé le rôle des contenus en donnant la priorité aux structures logiques. Il a démontré que le sujet forme ses connaissances dans une interaction constante avec l'objet, tout en privilégiant une catégorisation des stades de pensée au détriment de l'évolution adaptative des connaissances.

Les méthodes actives[13] qui découlent de ses recherches, considèrent l'initiative créatrice de l'apprenant comme la condition essentielle de l'apprentissage : c'est en faisant des découvertes à travers une activité concrète et motivante que l'enfant va se poser des questions et réussir à y répondre."

"Il n'y a de savoir que construit, c'est- à- dire

recrée par le sujet qui le conquiert", affirme Piaget. Il ajoute : "L'intelligence n'est pas un point de départ mais d'arrivée."

La création se définit alors et surtout par une "conduite réalisatrice" qui compromet d'abord son auteur. Une véritable éducation en arts plastiques passera nécessairement par la connaissance et la reconnaissance de l'élève en tant que sujet autonome, original et évolutif.

Conclusion

En se débarrassant des rajouts métaphysiques, des préjugés et des malentendus qui l'ont longuement affecté, et en s'adaptant à travers une didactique appropriée à nos besoins nouveaux, l'enseignement des arts plastiques, programmé dans les écoles de bases et lycées secondaires, ne peut plus être l'enseignement du dessin d'autre fois, dont l'objectif jusqu'à nos jours consistait " à produire une image de ce qui se présentait à la vue" selon des règles précises liées au fonctionnement de notre perception ou "à traduire librement des idées sur un papier," il ne vise plus non plus, une formation académique exigeant un savoir-faire et une bonne appréciation à distance dimensions, poids et volumes, nécessitant un conditionnement éducatif, il n'est guerre non plus sensibilisation ou passe temps, au contraire, il est moyen nous permettant d'acquérir un savoir nous renvoyant à une curiosité et à un désir de connaître et de comprendre à travers la conquête de l'inconnu. Il devient ainsi une discipline préalable à l'acquisition de toute connaissance et un véritable initiateur de culture et promesse de liberté pour l'individu et annonciateur de plusieurs enjeux face aux multiples défis internationaux que nous vivons actuellement.

L'enseignement des arts plastiques, ainsi compris, devient un parti pris dans la formation d'un futur citoyen capable de mener des t,ches de conception, d'organisation et d'innovation, répondant par là aux besoins d'une société en perpétuelle transformation, qui exige de nous d'être créatifs et en mesure de s'adapter à des situations différentes.

Il a pour objectif de valoriser l'être humain, l'être créateur et producteur de sens, déjouant l'égoÏsme, le fanatisme et l'enfermement. Bref, un être capable d'une meilleure insertion aussi bien dans son groupe social, que dans son village planétaire.

Notes

1- D. Winnicot, jeu et réalité, Paris, Gallimard, 1975.

2- A.Beaudot, La créativité à l'école, éd. PUF. Paris, 1969, pp.20 - 21

3- Anne Souriau, in vocabulaire d'esthétique, terme Didactique, P.U.F. 1990

4- Douady Régine dans un article La didactique des mathématiques (1995 Encyclopédie Universalis - tiré du livre De la psychologie cognitive à la didactique.

5- Lise Florenne: Dictionnaire du Vocabulaire d'esthétique puf.1990

6- M.Jullien. Erreur et création en arts plastiques:p.31

7- Gilbert Pélissier, article:Enseignement artistique.

8- Daniel Lagoutte, Ibid

9- Bernard-André Gaillot :Arts plastiques, éléments d'une didactique-critique. Puf, l'éducateur 1997.

10- Ibid. P. 74

11- Ibid

12- Daniel Lagoutte : Enseigner les arts plastiques, hachette Education p.9. 1994

13- Hachette : " l'histoire des méthodes pédagogiques contemporaines a été marquée par l'opposition entre deux grandes tendances. Les méthodes dites traditionnelles ont pour but de faire acquérir des connaissances entièrement définies à l'avance en fonction d'un programme précis. L'enseignement doit être clair, logique, et progresser du simple au plus complexe, de l'analyse à la synthèse. La méthode est tantôt exposive, lorsque l'enseignant fait un cours magistral, tantôt interrogative, lorsqu'il pose des questions aux élèves. l'apprentissage repose sur la mémorisation. Les méthodes actives considèrent au contraire l'initiative créatrice de l'apprenant comme la condition essentielle de l'apprentissage. "C'est en faisant des découvertes à travers une activité concrète et motivante que l'enfant va se poser des questions et réussir à y répondre".

Grammaire Fonctionnelle
et développements récents[1]

Mohammed Jadir *

Lors de la dernière décade, les travaux en Grammaire Fonctionnelle (GF) (cf. Dik 1997a,b ; Connolly *et al.* 1997 ; Hannay & Bolkestein 1998 ; Mackenzie & Gomez-Gonzalez 2004, etc.) se sont concentrés sur la possibilité d'extension du modèle actuel de la GF en un modèle de discours. Dans cet article, notre objectif consiste, en premier lieu, à présenter et à évaluer les contributions les plus représentatives des fonctionnalistes qui ont abouti à deux approches : l'approche de la "stratification ascendante" et l'approche "modulaire". En second lieu, nous examinerons les travaux les plus récents (e.g. Mackenzie 2000 ; Hengeveld 2004a,b ; Moutaouakil 2004) qui ont tenté de concilier stratification ascendante et modularité et d'ouvrir de nouvelles perspectives pour la Grammaire Fonctionnelle de Discours.

1. Parallélisme et stratification

Nous discuterons les notions de "parallélisme" et "stratification" chez Dik (1989, 1997a,b) et Hengeveld (1988-1997) aussi bien au niveau phrastique qu'au niveau transphrastique (1.1.), et chez Rijkhoff (1990-1995) et Moutaouakil (1993-2000) pour qui l'isomorphisme structurel pourrait s'étendre du terme au discours (1.2.).

1.1. Chez Dik & Hengeveld
1.1.1. Au niveau clausal

L'un des indices de la symétrie en GF (Hengeveld 1988, 1989) est la conception de la clause en tant que "structure stratifiée", et ce à travers l'adoption de l'hypothèse selon laquelle l'explication d'un certain nombre de phénomènes linguistiques nécessite le recours à une analyse de la clause comportant un niveau représentationnel et un niveau interpersonnel.

Le niveau représentationnel concerne la description des Etats de Choses (EdC) ayant lieu dans une situation réelle ou imaginaire. Le niveau interpersonnel concerne les relations qu'établit le Locuteur (L) avec l'Allocutaire (A), d'une part, et le

* Universté Hassan II. Faculté des lettres et des Sciences Humaines. Département de Langue et Littérature Françaises.

Locuteur avec son message, d'autre part. Au niveau représentationnel, sont distinguées la strate des prédicats et des termes (Niveau 1) et la strate de la prédication (Niveau 2). Au niveau interpersonnel, sont impliquées la strate de la proposition (Niveau 3) et la strate de la clause (Niveau 4).

En d'autres termes, dans le modèle de Dik (1989, 1997a), la clause proprement dite comporte quatre constituants correspondant à quatre niveaux d'organisation formel et sémantique hiérarchisés. La conversion d'une strate en une autre strate qui lui est supérieure s'effectue par l'adjonction de deux types de moyens : des moyens grammaticaux (les opérateurs (π)) et des moyens lexicaux (les satellites (σ)).

Le constituant le plus élémentaire est celui de la prédication nucléaire qui résulte de l'insertion des termes dans les positions d'arguments d'un cadre prédicatif. La prédication nucléaire contient un prédicat (f_i) et un nombre d'arguments (x_1, x_2...x_n). Cette prédication est convertie en une prédication centrale par l'association d'un opérateur de prédicat (π_1) relatif aux distinctions aspectuelles entre le Perfectif (Perf) et l'Imperfectif (Imperf) et d'un satellite de prédicat (σ_1) désignant la Manière, la Vitesse ou l'Instrument.

La prédication centrale est étendue par l'adjonction d'un opérateur de prédication (π_2) et d'un satellite de prédication (σ_2). Relèvent des opérateurs du niveau 2, les traits temporels, (e.g. **P**assé "**P**as", **P**résent "**P**res" et **F**utur "**F**ut"), les traits modaux (e.g. la "modalité objective") et la polarité (Positif (Pos) vs. Négatif (Neg)). Les satellites du niveau 2 représentent les moyens lexicaux localisant l'EdC relativement aux paramètres temporels, spatiaux et cognitifs.

L'accès au niveau de la proposition (X_i) exprimant un fait possible (FP) s'effectue par l'incorporation de la prédication étendue (e_i) dans le niveau supérieur. A ce niveau sont spécifiés un opérateur propositionnel (π_3) et un satellite de niveau 3 (σ_3). Ces opérateurs et satellites traduisent, respectivement, les moyens grammaticaux et les moyens lexicaux permettant à L d'exprimer son évaluation personnelle vis-à-vis du contenu propositionnel.

Enfin, le niveau de la proposition s'imbrique dans le niveau qui lui est supérieur, à savoir le niveau de la clause désignant l'acte de langage (noté E_i). A ce niveau également, la structure de la clause peut être spécifiée par un opérateur illocutionnaire (π4) indiquant le type d'illocution basique (i.e. DECL(aration), INT(errogation), IMP(ératif) et EXCL(amation)) et, éventuellement, un satellite illocutionnaire (σ_4) qui spécifie la manière dont L désire que l'acte de langage soit compris par A (Dik 1989 : 59-60). La forme générale de la clause où est reflétée la conversion d'une strate en une autre peut ainsi être représentée de la manière suivante:

(1) $[\pi_4\ E_i : [\pi_3\ \ X_i : [\pi_2\ e_i : [\pi_1 : [\mathrm{Pred}\ (x_1), (x_2)...(x_n)]\ (\sigma_1)]\ (\sigma_2)]\ (\sigma_3)]\ (\sigma_4)]$

Il est possible de récapituler les types de variables, les éléments structuraux qui les désignent ainsi que leurs niveaux

correspondants comme dans le Tableau 1 (cf. Dik 1989 : 50) :

Tableau 1 : *Structure, type d'entités, ordre et variable*

Unité structurale	Type d'entités	Ordre	Variable
Clause	Acte de langage	4	E_i
Proposition	Fait possible	3	X_i
Prédication	Etat de choses	2	e_i
Terme	Entité	1	x_i
Prédicat	Proposition/relation		f_i

La représentation d'une phrase telle que (2) peut être quelque chose comme (3) :

(2) Franchement, Jean avait probablement rencontré secrètement Marie, hier.

(3) DECL E_i : [X_i : [Pas Pos e_i : [Perf [rencontrer [V] (x_1 : Jean [N] AgSujTop) (x_2 : Marie [N]PatFoc)] (y_1 : secret [A]Man)]] (y_2 : hier [Adv]Temp)] (y_3 : probable [A]Eval)] (y_4 : franc [A]Man)

où la fonction syntaxique Suj(et) désigne la perspective primaire à partir de laquelle l'EdC est présenté. Top et Foc renvoient aux deux fonctions pragmatiques internes Topique et Focus. Le Topique dit "Topique du Discours" (Top Disc) puisqu'il caractérise les entités à propos desquelles l'information est fournie dans un discours, subsume plusieurs sous-fonctions : le Topique Nouveau (Top Nouv), le Topique Donné (Top Don), le Sous-Topique (Sous Top) et le Topique Repris (Top Rep). Le Focus qui caractérise l'information la plus saillante englobe les deux types principaux suivants : le Focus Parallèle (Foc Par) et le Focus Contre-présuppositionnel, au sein duquel sont distingués le Focus de Remplacement (Foc Rempl), le Focus d'Expansion (Foc Exp), le Focus de Restriction (Foc Restr), et le Focus de Sélection (Foc Select).

De son côté, Hengeveld (1988, 1989, 1990 : 2) se propose de représenter les énoncés au moyen d'un modèle hiérarchique et multistratifié. La forme générale de ce modèle qui témoigne d'un "parallélisme' apparent est donnée dans la Figure 1 :

(E_1: [π_4 ILL σ_4: (L) (A) (π_3 X_1: [Proposition] (X_1): σ_3 (X_1))] (E_1) : σ_5 (E_1)) Niv. interpersonnel

(π_2 e_1: [π_1 $pred_ß$: σ_1 (Ωx_1 : $pred_N$ (x_1)...(x_n))] (e_1) : σ_2 (e_1)) Niv. représentationnel

Figure 1 : *La représentation des énoncés*

Dans cette Figure, la structure dans sa totalité est une représentation de l'acte de langage (E_1) qui contient un contenu propositionnel (X_1) qui, à son tour, contient une description d'un EdC (e_1) où sont impliqués plusieurs individus (x_1)... (x_n).

Concernant la symétrie entre les niveaux représentationnel et interpersonnel, le niveau interpersonnel est structuré sur la base d'un cadre illocutionnaire abstrait (ILL) ayant comme arguments le Locuteur (L), l'Allocutaire (A) et le contenu propositionnel (X_1). Le niveau représentationnel est structuré sur la base d'un cadre prédicatif qui a, comme arguments, un ou plusieurs individu(s) (x_1)...(x_n).

Un autre trait de symétrie concerne les moyens grammaticaux et lexicaux qui modifient les différentes strates : ils sont représentés dans le modèle de l'énoncé au moyen des opérateurs et des satellites respectivement. De même, chaque strate est

fournie de sa propre variable et ce, selon Hengeveld, pour les raisons suivantes : (i) chaque strate peut servir comme antécédent pour la référence anaphorique, et (ii) la nature de la différence entre les quatre strates peut être comprise en termes du type d'entités qu'elles désignent.

En dépit de leurs multiples points d'affinités, la version de la théorie de la GF telle qu'elle est présentée dans Dik (1989) diffère du modèle hiérarchique de l'énoncé prévu dans Hengeveld (1989, 1990). Paradoxalement, la différence entre les deux propositions semble concourir à consolider l'hypothèse unitaire majeure de la GF standard : le parallélisme et la stratification.

(i) La variable f_i : A comparer la stratification de Dik (1989) donnée supra (Tableau 1) à la proposition originale de Hengeveld (1989 : 130), visualisée dans le Tableau 2 :

Tableau 2 : *Classification des variables*

Variable	Restricteur	Unité de la clause	Référence
E	Clause	(E_1 : [Clause](E_1))	Acte de langage
X	Proposition	(X_1 : [Proposition](X_1))	Proposition
e	Prédication	(e_1 : [Prédication](e_1))	Etat de Choses
x	$Pred_N$	(x_1 : [$Pred_N$](x_1))	Individu

Nous constatons que Dik était le premier à avoir enrichi la liste des variables reconnues jusqu'alors au moyen d'une cinquième variable de prédicat f_i symbolisant les propriétés et les relations. Cependant, Dik se contente d'une seule et unique mention de cette variable de prédicat (cf. Tableau 1) sans exploitation aucune dans le restant de son ouvrage. Par opposition à Hengeveld (1992), Keizer (1992) considère la variable f_i comme impliquant une strate à part (i.e. la strate zéro) susceptible d'étendre la structure sous-jacente de la clause prévue en GF. Laquelle strate possède ses propres opérateurs et ses propres satellites. Relèvent des opérateurs du niveau zéro ($\pi\phi$) la dichotomie Perfectif/Imperfectif, l'Aspect et la Négation, et, des satellites de cette nouvelle strate ($\sigma\phi$) la Manière, l'Instrument, etc.

La pertinence de la strate zéro réside dans le fait qu'il existe des phénomènes linguistiques qui ne peuvent être traités adéquatement que si l'on reconnaît le potentiel référentiel des prédicats qui n'est pas sans avoir des implications sur d'autres aspects de la GF, telles que la représentation des phrases copulaires, l'assignation du Topique (Keizer 1992) et la coordination des prédicats (Dik 1997b : 203-5). Aussi remarquons-nous que la variable f_i, point de différences entre Dik et Hengeveld, était à l'origine de l'adjonction d'une cinquième strate qui a permis de consolider le parallélisme stratifié de la structure sous-jacente de la clause.

(ii) L'illocution basique : Dik (1989) et Hengeveld (1989) proposent de représenter l'illocution basique de deux manières différentes. Dik traite l'illocution basique comme l'expression de l'opérateur illocutionnaire π_4 qui prend dans son scope la clause dans son entièreté. Le rôle des opérateurs et des satellites du niveau 4 spécifie davantage la force illocutionnaire

basique. Hengeveld formalise l'illocution basique sous forme d'un cadre illocutionnaire basique ILL ayant trois arguments : L, A et la proposition X_i. Les opérateurs (π_4) et les satellites (σ_4) modifient l'illocution basique. Le contenu principal de la clause E_i consiste en la totalité du cadre illocutionnaire abstrait. La représentation de Dik (1989) et celle de Hengeveld (1989) peuvent être visualisées comme en (4) et (5) respectivement :

(4) [π_4 E_i : [Proposition] (σ_4)] (E_i)

(5) E_i : [π_4 ILL : σ_4 (L) (A) [Proposition] (E_i) : (σ_5)] (E_i)

Hengeveld (1987 : 54, 1988 : 3, 1990 : 6-7) fournit plusieurs arguments pour justifier sa représentation de la force illocutionnaire d'un énoncé au moyen d'un cadre illocutionnaire comportant la proposition, au lieu d'un opérateur illocutionnaire. La raison principale derrière une telle approche est "le parallélisme" ou la symétrie qu'elle crée entre le niveau interpersonnel et le niveau représentationnel, entre le cadre illocutionnaire et le cadre prédicatif et, plus particulièrement, entre le prédicat abstrait et le prédicat lexical.

Cette approche a fait l'objet de nombreuses critiques (cf. Bolkestein 1990 ; 1998 ; Cuvalay 1997 ; Dik 1997b ; Vet 1998). En effet, à l'encontre des prédicats lexicaux où les termes se trouvent constamment insérés, les participants au discours ne sont pas toujours exprimés lexicalement. De là, Dik (1997b : 335-6), tout en critiquant l'approche réductionniste (Austin 1962 ; Searle 1969 ; Ross 1970) qui n'est pas compatible, méthodologiquement parlant, avec la théorie de la GF, souligne que ces éléments (L et A) "ne doivent pas être explicitement mentionnés dans la structure de tout énoncé." Pour lui, la GF qui aspire à décrire le langage naturel comme un instrument fonctionnant dans une situation pragmatique plus large ne doit pas coder cette situation pragmatique dans la structure syntaxique de l'instrument en tant que tel, sauf si les paramètres de la situation pragmatique ont une réflexion systématique dans la forme des expressions linguistiques.

Par ailleurs, la similarité entre les prédicats lexicaux et les prédicats illocutionnaires abstraits pèche par le fait que le premier type de prédicats a un cadre dont les positions sont ouvertes pour l'insertion des termes, alors que le second type de prédicats possède des positions fixes, propres aux participants au discours et à la proposition. Bien plus, le nombre de prédicats lexicaux est théoriquement infini, tandis que le nombre des illocutions basiques est limité.

(iii) Les satellites σ_5 : Alors que la stratification de la SSC telle qu'est conçue et formalisée par Dik (1989-1997a,b) se limite au niveau 4 prévu pour les opérateurs π_4 et, éventuellement pour les satellites σ_4, le modèle hiérarchique de Hengeveld (1988, 1990) se caractérise par l'adjonction d'un cinquième type de satellites, dits satellites illocutionnaires (σ_5). Ceux-ci n'ont pas d'équivalents grammaticaux et servent à représenter les constituants extraclausaux

qui relient l'énoncé au discours. Encore une fois, cet élément de différence (i.e. σ_5) entre l'approche de Dik et celle de Hengeveld s'avère un élément d'unification à travers l'élargissement (du modèle) de la structure sous-jacente au delà de la clause et la maintenance du principe de symétrie, particulièrement dans le modèle de l'Expression (Cuvalay 1995, 1997) et le modèle de “la structure sous-jacente du texte” (Moutaouakil 1998).

La contribution de Cuvalay consiste, en premier lieu, à doter la structure sous-jacente de la clause prévue en GF (Dik 1989) de la variable de la prédication centrale c_i et la variable de la clause C_i. De même, pour que cette structure puisse rendre compte adéquatement des constituants extraclausaux (CEC), Cuvalay propose de l'enrichir par l'adjonction d'une strate supérieure appelée “Expression”. La structure sous-jacente de l'Expression (SSE) prendra la forme suivante :

(6) $[\pi_5\ E_i : [\pi_4\ C_i : [\pi_3\ x_i : [\pi_2\ e_i : [\pi_1 c_i : [\pi_\phi\ f_i : (x_1), (x_2)...(x_n)]]]]]\ \sigma_5]$

où π_5 et σ_5 désignent respectivement les positions des opérateurs et des satellites, et E_i désigne la variable de l'Expression.

Par ailleurs, adoptant la proposition de Cuvalay, Moutaouakil (1998) propose d'étendre le modèle de la SSE de façon à ce qu'il soit susceptible de permettre la représentation des notions de discours telles que “Récit” et “Discours” (Benveniste 1966). Une telle extension aboutit à une représentation sous-jacente du type de (7) :

(7) $[\pi_6\ T_i\ [\text{Expression}]\ \sigma_6]$

Dans cette représentation T_i est la variable du texte. Elle est spécifiée par l'opérateur π_6 et les satellites textuels σ_6. L'opérateur π_6 a pour fonction de désigner le type de texte. Aussi peut-il prendre comme valeur R (i.e. Récit) ou D (i.e. Discours).

1.1.2. Au niveau textuel

Dik (1997b : 409) note que les Usagers de la Langue Naturelle (ULN) ne communiquent pas en termes de phrases ou de clauses isolées, mais en termes de passages plus longs et plus complexes auxquels il convient de conférer le terme de “discours”. Celui-ci n'équivaut pas à une simple “séquence arbitraire de clauses.” Pour Dik, une “théorie optimale” de la clause s'avère impossible puisqu'elle est conçue comme faisant partie de la théorie plus large de la compétence communicative de l'ULN et que la structure interne de toute clause est sensible à de nombreux facteurs d'ordre discursif.

Dik (1997b : ch. 18) esquisse une théorie fonctionnelle du discours qui a pour but de rendre compte des problèmes relatifs à la production, l'organisation et l'interprétation du discours. L'auteur propose d'approcher ces problèmes à partir de trois perspectives distinctes mais complémentaires : les “décisions globales du discours”, les “structures globales du discours” et la “cohérence du discours”. L'examen de ces perspectives et d'autres aspects de la Théorie de la GF (TGF) permet

de dégager les traits suivants relatifs au rapport entre la structure de la clause et la structure du discours :

(i) Parallèlement au type de valeur illocutionnaire (basique) propre à la clause, un autre type de valeur illocutionnaire a été envisagé susceptible d'avoir dans son scope une partie, voire la totalité d'un discours. Dik parle dans ce cas d'illocution du discours. Les deux illocutions clausale et discursive peuvent être représentées, respectivement, comme en (8a) et (8b) :

(8) a. ILL (Proposition)
b. ILL (Episode-Discours)

(ii) Cette stratégie de "mise en crochet" du discours touche également les décisions temporelles. Une représentation telle que (9), où chaque clause est spécifiée par le même opérateur de temps Passé (Pas), pourrait être reformulée comme en (10) au niveau du discours :

(9) Pas (X), Pas (Y), Pas (Z)...
(10) Pas ((X), (Y), (Z)...)

(iii) La stratification est le troisième trait de similitude entre la structure de la clause et la structure du discours une fois considéré comme un produit fini. Ainsi, à l'image des niveaux distingués dans la clause, Dik établit une stratification du discours dans laquelle l'événement du discours comprend un niveau interpersonnel et un niveau représentationnel. Le niveau interpersonnel concerne l'interaction entre les participants (L et A) et leurs attitudes vis-à-vis du discours. Le niveau représentationnel tient compte de l'organisation et la transmission du discours (i.e. les faits et les EdC).

(vi) La récursion est un type de "complexité" qui est pertinent aussi bien au niveau clausal (le cas de l'enchâssement) qu'au niveau textuel (le cas du Discours Direct ou Indirect).

(v) Dik suppose que toutes les relations intraclausales noyau-satellite peuvent être projetées sur le niveau interclausal. C'est le cas des fonctions sémantiques telles que Motivation, Arrière-plan, Antithèse, etc. au niveau interpersonnel, et Elaboration, Condition, But, Circonstance, Concession, etc. au niveau représentationnel.

(iv) Les fonctions pragmatiques intraclausales de Topique et Focus ont été redéfinies dans une perspective discursive.

Alors que Dik s'est contenté des niveaux représentationnel et interpersonnel qu'il a transposés au niveau du discours, Hengeveld (1997) postule un niveau rhétorique par lequel il enrichit le modèle de l'énoncé déjà prévu en GF. Ledit niveau est visualisé dans la Figure 2 suivante :

D_1 : [(T_1 : Typ (T_1)) (M_1 : [Enoncé] (M_1))...(M_N)] (D_1) Niveau rhétorique

Figure 2 : *La structure hiérarchique du discours*

Cette Figure montre que, parallèlement au

Texte en Français

niveau représentationnel (e) et au niveau interpersonnel (E) (cf. Fig.1), le niveau rhétorique (D) est structuré sur la base d'un cadre qui lui est propre, i.e. le cadre du discours (T) qui détermine les relations entre les mouvements (M). Ainsi, l'identité de l'organisation interne des trois niveaux est manifeste dans le modèle de Hengeveld (1997) ; le parallélisme entre les unités du niveau interpersonnel et celles du niveau représentationnel, sur le plan textuel, ne présente pas nécessairement une coÏncidence parfaite. Dans une conversation, note Dik, un épisode de discours peut être traité soit en une séquence de tours où coopèrent L et A, soit en un seul tour de L.

Dik et Hengeveld ont certes développé des hypothèses analogues, celles de la stratification ascendante, mais ils ont procédé différemment. Dik a analysé l'événement du discours au même titre que la clause, i.e. comme une structure hiérarchique renfermant deux hiérarchies : une hiérarchie interpersonnelle et une hiérarchie représentationnelle impliquant plusieurs strates dont les propositions et les prédications. La proposition de Hengeveld se distingue par le fait qu'elle consiste en "une hiérarchie unique" (Mackenzie 2000 : 30) où le niveau représentationnel est "inclus" dans le niveau interpersonnel qui est, à son tour, inclus dans le niveau rhétorique qui lui est hiérarchiquement supérieur.

Cette organisation hiérarchique tripartite s'explique, entre autres, par l'objectif de Hengeveld qui consiste via son modèle bi-dimensionnel (hiérarchique et linéaire) à décrire et à classifier le phénomène de la cohésion. Ladite classification montre qu'il est possible de localiser les relations cohésives dans chacun des trois niveaux hiérarchiques retenus, i.e. au sein de l'énoncé et à travers les énoncés au niveau textuel. En revanche, l'extension de la stratification de la clause au niveau du discours a été fortement critiquée puisqu'elle associe des notions relevant de la grammaire en tant que produit de l'activité linguistique (au sens de Mackenzie & Keizer 1990) à d'autres notions afférentes à l'activité linguistique elle-même (e.g. acte de langage, mouvement, etc.), i.e. en tant que processus.

Ce constat a donné lieu à une deuxième tentative d'élargissement de la GF, la tentative de Kroon (1997) et Vet (1998) dite "l'approche modulaire". Nous y reviendrons à la section 2. A présent, nous aborderons une autre conception du parallélisme structurel, celle de Rijkhoff (1990, 1992) et Moutaouakil (1993/2000).

1.2. Chez Rijkhoff et Moutaouakil

Rijkhoff (1990, 1992) défend la thèse selon laquelle la structure du terme et celle de la prédication manifestent un parallélisme quasi similaire. Cette thèse est adoptée par Dik (1997a) et Moutaouakil (1999, 2000) qui se propose d'enrichir la structure sous-jacente du terme par une quatrième strate et, éventuellement, une cinquième strate de façon à ce que le parallélisme entre le terme et la prédication soit établi entre le terme et la proposition, voire entre le terme et la clause.

1.2.1. Terme/Prédication

Rijkhoff (1992 : 186-206) a argumenté en faveur de la similarité de l'organisation structurelle du terme et de la prédication. En effet, le terme et la prédication consistent en trois strates : la strate de qualité, la strate de quantité et la strate de localité. Chacune des strates contient un noyau, un opérateur et, optionnellement, un (ou des) satellite(s). La structure sous-jacente stratifiée du terme peut être représentée comme suit (Rijkhoff 1992 : 190) :

$$(e_i : [\Omega_3\ [\Omega_2\ [\Omega_1\ N\ (x_i)\ \theta_1]\ \theta_2]\ \theta_3])$$

Noyau	
Qualité	Niv. 1
Quantité	Niv. 2
Localité	Niv. 3

Figure 3 : *Structure stratifiée du terme*

Dans cette Figure, e_i est la variable du référent du terme ; $N(x_i)$ est le premier restricteur nominal fonctionnant comme tête, Ω_n et θ_n désignent les opérateurs et les satellites respectivement. La représentation ci-dessus reflète précisément l'organisation hiérarchique du terme : l'opérateur de qualité (Ω_1) a dans son scope le noyau nominal ; l'opérateur de quantité (Ω_2) a dans son scope la strate de qualité et l'opérateur de localité (Ω_3) a dans son scope la strate de quantité.

Dans la strate de qualité, le référent est spécifié quant à ses traits qualitatifs par des moyens grammaticaux (des opérateurs) et/ou lexicaux (des satellites). Dans cette strate, l'opérateur peut être réalisé sous-forme d'un adjectif, d'un terme prédicat ou d'une clause relative. La strate de quantité est formée par une tête nominale quantifiée qui est le noyau, un opérateur ou un satellite indiquant le nombre ou la cardinalité. Concernant la strate de localité, elle a comme noyau la strate de quantité, elle contient, à son tour, les opérateurs de localité (i.e. un démonstratif ou un article (in)défini) et les satellites de localité (i.e. un syntagme locatif, un syntagme possesseur ou une relative) qui ont trait aux propriétés locatives du référent en question.

Partant de la proposition de Rijkhoff, Dik (1997a : 163) présente une version modifiée de la structure sous-jacente du terme. Celle-ci aura le schéma général suivant :

(11) ω_2 - Loc ω_2 - Quant x : [ω_1 - Qual pred [N] (arg^n)]

Il ressort de la représentation de Dik que trois types d'opérateurs de termes sont à distinguer : les opérateurs de qualification, les opérateurs de quantification et les opérateurs de localisation. Ces trois opérateurs de termes correspondent aux trois opérateurs prévus au niveau de la prédication.

1.2.2. Terme/clause

Moutaouakil (1993/2000) suggère d'étendre le modèle stratifié du terme proposé dans Rijkhoff (1992) par l'adjonction d'une quatrième strate représentant les différents types de modalité subjective qu'un terme peut contenir. Les data tirées des

langues examinées (i.e. le français, l'arabe moderne standard (AMS), l'arabe marocain (AM) et l'arabe égyptien (AE)) montrent que les diverses catégories de la modalité subjective exprimées au niveau de la proposition peuvent également être exprimées au niveau des termes. Ces catégories sont essentiellement l'opinion du Locuteur et la volition se trouvant codées formellement par des moyens lexicaux, morphologiques, syntaxiques et/ou prosodiques.

La première catégorie modale concerne l'opinion (positive/négative) du Locuteur sur l'entité à laquelle réfère le terme. A titre d'illustration, l'expression lexicale *merveilleuse* en (12) désigne l'admiration du locuteur pour la personne à laquelle réfère le terme *une femme merveilleuse* plutôt que l'assignation d'une propriété adjectivale à cette personne.

(12) Hier, j'ai rencontré *une femme merveilleuse*.

Concernant la catégorie de la volition, les data examinées suggèrent qu'il est une classe de constructions qui ont la particularité de pouvoir contenir un terme dont la tête est un adjectif ; cette tête exprime le désir/le souhait que l'entité-référent obtienne une certaine propriété. Considérons la phrase (13) appartenant à l'AMS :

(13) *Kana l- marhumu kariman*
était le béni-nom généreux-acc
"Le défunt était généreux. Que Dieu lui soit miséricordieux !"

En (13), le terme *l-marhum* n'exprime pas que l'entité à laquelle on réfère possède une certaine propriété comme l'indique sa forme (i.e. le participe passé), mais exprime, bien au contraire, le désir du Locuteur que la possession d'une telle propriété ait lieu. En d'autres termes, ce type d'expressions est formellement assertif et sémantiquement volitif.

Outre l'opinion du Locuteur et la volition, les deux autres catégories modales de la modalité subjective (i.e. la modalité évidentielle et la modalité épistémique) peuvent apparaître dans les termes quand ceux-ci contiennent un modifieur et une tête. Ainsi, après avoir argué en faveur de la possibilité de l'expression de la modalité subjective au niveau du terme, Moutaouakil propose d'étendre la structure sous-jacente du terme, représentée en (11), par l'adjonction d'une quatrième strate du terme dite "strate de modalité", laquelle strate comporte des opérateurs modaux (noté ω_3). Le résultat d'une telle extension peut être schématisé comme en (14) :

(14) $([\omega_3$ - Mod $[\omega_2$ - Loc ω_2 - Quant x : $[\omega_1$ - Qual pred [N] (arg^n) $(\theta_1)]$ $(\theta_2)]$ $(\theta_3)])$

Par l'adjonction de la strate de modalité, l'isomorphisme structurel établi entre le terme et la prédication semble parfaitement réalisable entre le terme et la proposition. Reste à s'interroger sur une éventuelle similarité structurelle entre le terme et la clause. Quoiqu'il laisse la question "ouverte", Moutaouakil signale que "les termes peuvent

aussi avoir leurs propres valeurs illocutionnaires quand ils apparaissent dans une phrase complète.”

1.2.3. Terme/discours

Nous avons vu plus haut (1.1.2.) que Dik (1997b : 432) émet l’hypothèse selon laquelle le discours peut être conçu comme contenant des strates identiques à celles impliquées au niveau de la clause. Conséquemment, Dik postule l’existence d’une illocution du discours qui prend dans son scope un (ou une partie du) discours comme il est montré dans la représentation (8b) reprise pour convenance :

(8) b. ILL (Episode-discours)

S’inspirant de la supposition de Dik (1997b : 424-432) que la stratification de la clause peut être projetée sur le niveau du discours, Moutaouakil propose une *modalité du discours* (MOD). Aussi, la structure du discours aura-t-elle la forme suivante :

(15) ILL (MOD (Episode-Discours))

Sur cette base, l’isomorphisme structurel complet entre les trois entités linguistiques, i.e. le discours, la clause et le terme qui comportent le même type et le même nombre de strates, peut être représenté comme en (16a-b), (17) et (18) (Moutaouakil 1999) :

Structure du discours

(16) a. [Ill-D [mod-D [Episode-D] Satellites Mod-D] Satellite Ill-D]

b. [π-Ill [π-Mod [Episode-D] σ-Mod] σ-Ill]

Structure de la clause

(17) [π_4 [π_3 [Prédication] (σ_3)] (σ_4)]

Structure du terme

(18) [ω_4 [ω_3 [Prédication] (θ_3)] (θ_4)]

1.2.4. Remarques

(i) L’idée du parallélisme structurel et entreprise par Rijkhoff (1992) qui a constaté que la structure du terme et celle de la prédication sont quasi identiques. Elle est appuyée par Dik (1997a,b) qui a stipulé que l’organisation hiérarchique de la clause peut être projetée sur le niveau du discours. Enfin, elle est élaborée par Moutaouakil (1999, 1993/2000) selon qui, l’isomorphisme structurel entre le terme et la prédication s’étend jusqu’au discours.

Si cette hypothèse de l’isomorphisme telle qu’elle est représentée en (16), (17) et (18) est tenable, la GF aura beaucoup à gagner aussi bien en matière d’économie qu’en matière d’élégance. En effet, cette grammaire pourrait postuler les mêmes types de règles pour rendre compte aussi bien des phénomènes relatifs au terme que des phénomènes clausaux et supraclausaux. En d’autres termes, la grammaire serait capable de fournir une analyse unifiée aux trois entités linguistiques, i.e. le terme, la clause et le discours.

En revanche, la supposition d’une similitude entre les structures stratifiées de ces trois entités n’est pas sans rencontrer des

problèmes d'ordre théorique et empirique, ce qui ne permettrait pas de parler d'un parallélisme "complet" ou "parfait" mais plutôt d'un parallélisme "partiel", voire "croissant" entre les trois niveaux en question.

(ii) L'hypothèse de l'isomorphisme tripartite est fondée sur une autre hypothèse qui semble se situer derrière l'unification des représentations des trois niveaux examinés et qui stipule que le terme a, au même titre que la clause et le discours, sa propre force illocutionnaire. Cette assomption qui implique que la structure sous-jacente du terme doit contenir une strate du niveau 4 ne nous semble pas assez valide d'autant mieux qu'elle se trouve incapable de faire face à certains problèmes d'ordre théorique et qu'elle ne dispose pas de l'unanimité des fonctionnalistes intéressés à cette question.

(a) Les termes-énoncés (les énoncés minimaux) (cf. Mackenzie 1998) peuvent avoir leurs propres valeurs illocutionnaires, comme il ressort des représentations (21) et (22a-b) des termes en (19Y) et (20) respectivement :

(19) X : *Where is John going ?*
"Où John est-il parti ?"
Y : *To the market.*
"Au marché."
(20) *Some tea!*
"Du thé !"
(21) DECL E_i : [X_i: [e_i: [(d1x_i: *market*$_N$) FocDir]]]
(22) a. IMP Ordre E_i : [e_i : [(*some tea*) PatFoc]]
b. IMP Req E_i : [e_i : [(*some tea*) PatFoc]]
c. IMP Offre E_i : [e_i : [(*some tea*) PatFoc]]

La structure sous-jacente (21) montre que Dik (1989: 280, 1997a: 329) représente la réponse de Y comme "un acte de langage E_i se rapportant à une proposition X_i spécifiée par un EdC e_i qui est spécifié par une prédication dont le seul terme *to the market* est explicite... Le reste de cette prédication doit et peut être reconstruit du contexte, i.e. de la question posée." Pour Moutaouakil (1996 : 220), l'expression (20) peut être interprétée comme un ordre, une requête ou une offre. Ainsi, ces distinctions sont-elles marquées au niveau des représentations (22a-c) par des opérateurs illocutionnaires sur la variable E_i.

Tandis que Dik (1989, 1997a) et Moutaouakil (1996) considèrent que les termes-énoncés ont leurs propres FI, Mackenzie (1998) estime que ces termes *(holophrases)* ne portent pas d'illocution. Pour représenter ce type d'énoncés, l'auteur adopte la proposition de Hengeveld (1996) où chaque énoncé (U_i) est un argument d'un métaprédicat abstrait ENONCER (*UTTER*) qui est remplaçable dans l'analyse d'un énoncé isolé par des prédicats abstraits comme INFORMER, ORDONNER, QUESTIONNER, etc. Le modèle de Hengeveld se présente comme suit :

(23) (M_1 : [ENONCER $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U1 : [...])...(U_n)])

où M = Mouvement, $(P_1)_L$ et $(P_2)_A$ représentent les deux P(articipants) à l'acte d'énonciation, le Locuteur et l'Allocutaire respectivement.

L'adoption de la proposition de Hengeveld a permis à Mackenzie (1998 : 276-7) de représenter les exemples (19Y) et (20) comme en (24) et (25_{a-c}) respectivement :

(24) (M1 : [INFORMER $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U_1 : [(d1 : *market*$_N$)$_{FocDir}$])])

(25) a. (M_1 : [ORDONNER $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U_1 : [(ix_i : *tea*$_N$)$_{Foc}$])])

b. (M_1 : [REQUERIR $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U_1 : [(ix_i : *tea*$_N$)$_{Foc}$])])

c. (M_1 : [OFFRIR $(P_1)_L$ $(P_2)_A$ (U_1 : [(ix_i : *tea*$_N$)$_{Foc}$])])

Mackenzie (1998 : 277) signale que : "ces représentations ne comportent ni la strate de l'illocution, ni celle de la proposition, ni encore celle de la prédication, puisque les expressions qu'elles représentent ne manifestent ni les traits illocutionnaires, ni les traits propositionnels, ni (non plus) les traits prédicationnels."

(b) Du moment que les termes isolés ayant le statut d'énoncés minimaux (holophrases) sont sujets à des controverses quant à leurs valeurs illocutionnaires, les termes faisant partie d'un énoncé ne sauraient, à notre sens, avoir une force illocutionnaire qui leur serait spécifique et qui serait différente de celle associée à la clause dans sa totalité. Une telle supposition sera confrontée à un problème théorique ayant trait à la réalité/adéquation psychologique de l'analyse qui se fonde sur l'idée que le Locuteur peut performer plus d'un acte de langage en énonçant une clause !

(c) Puisque Moutaouakil (1999) a fourni plusieurs arguments en faveur de l'hypothèse selon laquelle l'Exclamation n'est pas un type de phrase mais plutôt un type de modalité subjective, ne serait-il pas possible de considérer les termes modalisés comme n'ayant pas de force illocutionnaire, et que, quoiqu'exclamatifs, leur structure sous-jacente ne dépasse pas la strate propositionnelle ?

Une analyse fondée sur cette hypothèse selon laquelle l'Exclamation est un type de modalité subjective permet, nous semble-t-il, d'esquiver le problème théorique et psychologique signalé en (b) puisque les termes, dans cette perspective, ne pourraient pas impliquer de valeur illocutionnaire. Les constructions comportant des termes modalisés (exclamatifs ou autres) seront approchés, de cette façon, d'une manière naturelle (et non contre intuitif) du moment qu'elles auront dans leur globalité une seule force illocutionnaire.

Corollairement, il est possible d'avancer que la strate de l'illocution qui était censée établir une similarité entre la clause et le terme devient source de dissimilitude et de disparité entre les deux types d'entités linguistiques. En d'autres termes, à la différence du niveau de la clause, le niveau du terme ne saurait impliquer de strate propre à l'illocution. Conséquemment, terme et clause manifestent un parallélisme partiel comme il est visualisé dans les représentations (26) et (17) :

Structure du terme[2]

(26) [ω_3 [Prédication] (θ_3)]

Structure de la clause

(17) [π_4 [π_3 [Prédication] (σ_3) (σ_4)]

(iii) Par ailleurs, outre l'hypothèse qui stipule que le terme, parallèlement à la clause, contient sa propre valeur illocutionnaire, la supposition de

Textes en Français

l'isomorphisme de Moutaouakil (1999) repose sur une autre hypothèse émise par Dik (1997b) selon laquelle toutes les relations intraclausales noyau/satellite peuvent être projetées sur le niveau interclausal. Autrement dit, le niveau du discours peut être envisagé comme comprenant des strates identiques à celles impliquées au niveau de la clause.

Compte tenu de cette supposition, les représentations (17) et (16) établissent un parallélisme structurel entre la clause et le discours. Comme l'a montré Dik (Dik 1997b : ch. 18), le genre/type de discours est le facteur déterminant des "décisions globales du discours" qui constituent en plus des "structures globales du discours" et de "la cohérence du discours" les trois perspectives susceptibles de rendre compte des problèmes relatifs à la production, l'organisation et l'interprétation du discours. Le choix d'un genre a d'importantes implications sur l'organisation linguistique du texte aussi bien localement que globalement. De même, le style du discours, entre autres, n'échappe-t-il pas à l'impact du choix du type du discours.

En somme, étant donné que le type de discours affecte la forme que revêtent les énoncés d'un texte, il doit être incorporé dans le module grammatical au lieu d'être placé, en termes de Vet (1998), dans le module pragmatique[3]. En d'autres termes, puisque le choix du genre est reflété linguistiquement au niveau des énoncés, il nous semble important, voire primordial de l'inclure dans la représentation sous-jacente du discours. De cette façon, la structure sous-jacente du discours donnée en (16) sera étendue de la manière suivante (où π-T et σ-T désignent respectivement les opérateurs et les satellites textuels) :

Structure du discours

(27) a. (T (ILL (MOD (EPISODE-DISCOURS)))

b. [π-T [π-Ill [π-Mod [Episode-D] σ-Mod] σ-Ill] σ-T]

L'extension de la structure du discours au moyen d'une strate textuelle s'avère d'autant plus importante puisque l'illocution du discours (ainsi que la modalité du discours) est déterminée par le genre du discours comme il ressort de ce passage de Dik (1997b : 419) qui montre que le changement de type de discours affecte le changement de l'illocution : "Chaque clause a une valeur illocutionnaire [...]. En effet, cependant, la valeur illocutionnaire (des clauses) n'est pas associée arbitrairement à chaque clause. Par exemple, si L décide de raconter un fait divers, le genre impliquera une distribution narrative et donc une illocution déclarative par défaut à travers la totalité du discours. Cette illocution déclarative par défaut peut être temporairement suspendue quand dans la narration [...] les actes de langage sont rapportés en Discours Direct. Mais quand cette mise en crochet est fermée de nouveau, l'illocution retourne à la déclaration par défaut."

Si ces remarques sont tenables, nous pouvons avancer qu'entre le discours, la clause et le terme s'instaure un "parallélisme croissant" où la structure de chaque entité se démarque par l'existence d'une strate que la structure de l'entité inférieure ne manifeste

pas. Autrement dit, le passage d'une structure à une autre va en s'étendant, i.e. la structure de la clause se distingue par la présence de la strate illocutionnaire que la structure du terme ne comporte pas. De même, la structure du discours se différencie de la structure de la clause par son implication d'une strate supplémentaire ayant trait au niveau textuel. Ainsi, l'isomorphisme structurel croissant des trois entités linguistiques peut être représenté comme en (28), (29) et (30) (cf. Jadir 2001 : 129) :

Structure du terme
(28) [ω_3 [Prédication] (θ_3)]
Structure de la clause
(29) [π_4 [π_3 [Prédication] (σ_3) (σ_4)]
Structure du discours
(30) [π-T [π-Ill [π-Mod [Episode-D] σ-Mod] σ-Ill] σ-T]

Rappelons que l'un des deux défis formulés dans Kroon (1997) et que la GF est censée lever consiste en le développement d'un modèle stratifié du discours analogue à celui de la clause. Nous pensons que l'approche du "parallélisme structurel" œuvre dans ce sens. Laquelle approche tente d'élaborer une grammaire fonctionnelle du discours plus ou moins analogue à celle de la clause et à celle du terme tout en s'inspirant de l'approche de "la stratification ascendante". Cependant, elle ne représente ni les facteurs spatio-temporels de l'énonciation, ni les participants au discours (Hengeveld 1997), ni non plus le restant des éléments pragmatiques dépourvus d'un codage formel au niveau des expressions linguistiques (Rijkhoff 1995). Dans cette mesure, l'approche du "parallélisme structurel" s'apparente à "l'approche modulaire" dont les représentants critiquent le rapport ascendant établi entre la structure grammaticale et la structure du discours.

2. Modularité

Contrairement aux fonctionnalistes qui proposent d'étendre la GF moyennant une stratification ascendante (cf. Hengeveld 1997 ; Cuvalay 1997 ; Moutaouakil 1998 ; Jadir 1998, 2000), Kroon (1997) et Vet (1998), entre autres, optent pour une autre solution consistant à prévoir au sein du modèle de la GF deux modules séparés : le module grammatical et le module pragmatique.

2.1. Chez Kroon

S'inspirant du modèle discursif genevois (Roulet et al. 1985), Kroon (1995, 1997) adopte un cadre discursivo-pragmatique pour la description et la sous-catégorisation des particules connectives du Latin, lequel cadre se fonde sur un certain nombre de concepts, telles "unités du discours", "structure hiérarchique", "structure relationnelle", "relation extra-textuelle" et "structure thématique".

Concernant la structure hiérarchique, les unités communicatives (actes, mouvements et échanges) sont hiérarchisées, selon Sinclair & Coulthard (1975), en fonction de l'ordre croissant de leur complexité. La hiérarchie des unités communicatives peut être visualisée comme dans le schéma suivant :

(31) Hiérarchie des unités communicatives :

Interactions > Transactions > Echanges > Mouvements > Actes.

Les interactions subsument une ou plusieurs transaction(s). Chaque transaction entre les interlocuteurs peut consister en un ou plusieurs échange(s). Tout échange peut être analysé en un nombre restreint de mouvements et, enfin, tout mouvement est composé d'un ou de plusieurs acte(s). Kroon considère que seules les trois notions acte, mouvement et échange sont opérationnelles pour le traitement des marqueurs de discours.

Considérons l'exemple (32) qui illustre l'analyse hiérarchique-structurale d'une extension du discours en ses constituants/unités communicatives :

(32) A. *I've got an extra ticket for the Santa Fe Chamber Orchestra tonight. Are you interested?*
B. Yes, wonderful.

Ce segment de discours est l'illustration d'un échange qui consiste en un mouvement initiatif et un mouvement réactif. Le mouvement initiatif (A) consiste en un acte de discours central (*Are you interested* ? "ça t'intéresse ?"), et un acte de discours subsidiaire (*I've got an extra ticket...* "J'ai un ticket supplémentaire pour l'orchestre SFC de ce soir"). Le mouvement réactif (B) (*Yes, wonderful.* "Oui, parfait.") peut être considéré comme subsumant un seul acte central, bien que l'élément *Yes* puisse être conçu comme un acte de discours à part.

Au niveau de la structure relationnelle, Kroon distingue deux types de fonctions : les fonctions rhétoriques et les fonctions interactionnelles. Les premières s'assignent au niveau présentationnel (ou rhétorique) du discours et se rapportent au niveau de la structure interne d'un mouvement complexe, i.e. celui des actes de discours, les secondes s'associent au niveau interactionnel du discours et indiquent la fonction d'un mouvement dans l'échange interactionnel. Dans l'exemple (32), le premier acte de discours du Locuteur A qui est subsidiaire par rapport au second acte reçoit la fonction rhétorique de "préparation" ou "introduction", le mouvement initiatif dans cet exemple reçoit la fonction interactionnelle d' "Invitation".

Après avoir repéré les "concepts de discours" appropriés pour rendre compte des phénomènes supraclausaux, Kroon s'interroge sur la manière dont ces concepts peuvent être intégrés au modèle actuel de la GF d'autant plus qu'il y a un haut degré d'analogie entre les concepts impliqués dans la SSC (Dik 1989) et les concepts impliqués dans la structure du discours : les deux sont des systèmes hiérarchiques dans lesquels les concepts d'unités, de fonctions et de relations jouent un rôle important.

Kroon remet en cause la proposition de Hengeveld (1997) qui consiste en l'intégration du modèle de la SSC en un modèle hiérarchique du discours par l'adjonction d'un certain nombre de niveaux supérieurs (cf. sect. 1). Pour l'auteur, la validité de la solution du "continuum" d'unités graduelles dépend de l'équivalence complète entre l'unité supérieure de la SSC (i.e. l'acte de langage (E_i)) et l'unité inférieure dans la

SSD(iscours) (i.e. l’acte de discours). Or, pense Kroon, il n’y a pas lieu à une correspondance entre les deux concepts du moment que le rôle de l’acte de langage est déterminé en GF en termes des propriétés phrastiques, alors que celui de l’acte de discours est déterminé en termes des unités communicatives qui lui sont supérieures.

Kroon argue en faveur du fait qu’une grammaire qui opte pour la stratification ascendante se trouve incapable de rendre compte adéquatement de certains phénomènes textuels tels que “la récursivité” et “les voix enchâssées”, i.e. les structures polyphoniques. Aussi, Kroon préfère-t-elle la solution de l’approche modulaire proposée par Roulet (1991), où la structure du discours et la structure de la clause sont traitées comme des systèmes séparés[4] mais qui communiquent, tout de même, à travers la plus petite unité du module du discours (l’acte de discours) et l’unité supérieure du module de la clause (l’acte de langage) comme il ressort de la Figure 3 suivante :

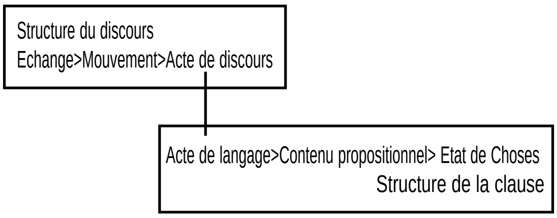


Figure 3 : *La solution de l’approche modulaire*

2.2. Chez Vet

Vet (1998) s’aligne sur la proposition de Kroon qu’il a essayé de développer à travers l’explicitation du fonctionnement du module pragmatique. Son objectif consiste, en d’autres termes, à examiner le second “défi” (Kroon 1997) que la GF est censée lever : la description précise de la “division du travail” entre le module grammatical et le module pragmatique.

Vet critique les modèles stratifiés de la clause proposés dans Dik (1989) et Hengeveld (1988, 1989) en raison du “flou” qui les recouvrent partiellement. Ceci est dû, selon lui, au désir des deux auteurs d’intégrer la théorie des actes de langage à la Searle (1969) dans les règles de formation de la clause. Cette démarche a entraîné, du moins dans le cadre de Hengeveld, “la conséquence non désirable, à mon sens, que les aspects de la réalité (contextuelle) non linguistique sont représentés dans la structure sous-jacente de la clause.”

L’auteur se propose alors de réexaminer les propositions de Dik et Hengeveld qui, dans leur état actuel, se trouvent incapables de représenter le *discours direct* de façon intuitivement satisfaisante. La représentation d’une phrase comme (33) serait schématiquement quelque chose comme (34) :

(33) Jean dit : “Pierre est un idiot.”
(34) Jean dit : “E2 (acte de langage)”

Le défaut majeur de ce type de représentations est qu’il implique que ce que dit Jean est un acte de langage (E2). Or, les compléments dans le discours direct ne désignent pas les actes de langage, puisque ceux-ci ne sont pas dits, ils sont plutôt le résultat d’un acte d’énonciation, bref des énoncés.

Ainsi, se trouve introduite en GF une catégorie qui n’y est pas reconnue

jusqu'alors, soit "l'énoncé" (utterance), désigné par la variable u_i. Cette approche modulaire qui, selon l'auteur, garantira un meilleur traitement des relations de discours, se révèle, au contraire, moins satisfaisante. La relation entre l'intention du Locuteur et la forme de l'énoncé doit rester "vague" : le passage à la structure sous-jacente des énoncés s'effectue par des "moyens linguistiques de sélection" qui ne semblent pas suffisamment déterminés. Le fonctionnement des deux modules ainsi que l'interface les reliant nécessite d'autres travaux pour leur explication. En revanche, les recherches actuelles en GF ont tendance à concilier l'approche ascendante et l'approche modulaire.

3. L'approche incrémentale

L'objectif de Mackenzie (2000) est d'établir un "compromis" entre l'approche ascendante et l'approche modulaire à travers l'esquisse d'une variante de la GF, i.e. la Grammaire Fonctionnelle Incrémentale (GFI). Mackenzie adopte la conception de Kroon et Vet du discours en tant que processus dynamique et continu dans le temps et l'adapte aux énoncés minimaux. De même, il partage le désir de Dik et Hengeveld d'unifier (conceptuellement) analyse du discours et grammaire en traitant tout énoncé comme un mini-discours.

Mackenzie vise, d'une part, à rendre le modèle de production et de compréhension (i.e. la GF) plus adéquat typologiquement et, d'autre part, à se placer dans le sillage des linguistes (tels Schegloff (1996), Levelt (1989), Brazil (1992) et Miller et Weinert (1998)) qui s'intéressent au domaine de l'interaction verbale et aspirent à développer une grammaire de la langue parlée. La GFI analyse l'énoncé en considérant chaque constituant en tant qu' "ajout" ou "incrément" au constituant précédent. Elle est fondée sur les quatre principes majeurs suivants : (a) La position pragmatiquement déterminée P1 est toujours remplie contrairement aux autres positions du schème positionnel (de l'anglais) qui demeurent optionnelles, (b) chaque énoncé minimal reçoit la fonction de Focus et se place en P1, (c) l'énoncé minimal n'est plus une phrase abrégée ou une réalisation fragmentaire des clauses complètes qui devraient être approchées comme une expansion maximale des énoncés minimaux et (d) le placement d'un Topique ou d'un Focus en P1 peut être expliqué par le recours à la théorie des "Modes de l'aménagement du message" de Hannay (1990).

En adoptant une approche incrémentaliste de l'énoncé, la GFI s'inspire des analystes du discours qui traitent le texte comme une succession d'énoncés. Aussi, tout en partageant le désir de Dik et Hengeveld de projeter la structure prévue pour la clause au niveau textuel, elle en diffère en procédant inversement : elle applique la technique de l'analyse du discours à la clause. La GFI se démarque également des tenants de l'approche modulaire du moment qu'elle considère que la plus petite unité du discours est la forme minimale de la clause.

Les propositions de Mackenzie

(Mackenzie 1998, 2000 et 2003) aspirent à poser les fondements d'une grammaire de la langue parlée. L'objectif de l'auteur est double : il consiste, d'une part, à porter des éléments de réponses à la problématique de l'extension du modèle actuel de la GF en un modèle de discours et, d'autre part, à s'ouvrir sur les recherches des linguistes veillant à développer une grammaire de l'interaction verbale. Cependant, comme le constate Mackenzie, les énoncés minimaux ne sont pas "omniprésents" dans le discours. Ils exigent, pour leur réalisation, une situation où les interlocuteurs sont liés par une intimité profonde et où "la conversation est appuyée par le geste et d'autres formes de communication proxémiques et kinésiques". Ces raisons seront-elles derrière la tendance de l'auteur d'explorer, outre le domaine holistique, le domaine analytique ?

4. La Grammaire Fonctionnelle du Discours

Les expressions holophrastiques et l'existence de phénomènes supraclausaux justifient l'élaboration de la Grammaire Fonctionnelle du Discours (GFD) qui constitue la deuxième tentative de combiner l'approche de la stratification ascendante et l'approche modulaire. La GFD de Hengeveld (Hengeveld 2003a,b) s'inspire des recherches psychologiques (cf. Levelt (1989)) et fonctionne, de ce fait, de façon "haut-bas" (*top-down*), puisqu'elle rend compte de la structure des expressions linguistiques en tant que résultat de la décision du Locuteur à travers un processus de production qui s'étend de l'intention vers l'expression via la formulation, l'encodage et l'articulation. La GFD se distingue, de *facto*, du modèle de la GF (Dik 1997) qui adopte un parcours de production du discours "bas-haut" (*bottom-up*)[5]

Le modèle de Moutaouakil (2003a) qui demeure plus dikeen partage les mêmes objectifs que celui de Hengeveld et Mackenzie : établir des passerelles entre la grammaire et le discours et unifier l'approche. Moutaouakil développe davantage l'idée du parallélisme structurel défendue par Rijkhoff (1992), Moutaouakil (1993/2000) et Dik (1997) en essayant de montrer qu'elle pourrait avoir pour aboutissement une hypothèse dite l' "Hypothèse du Parallélisme Généralisée" (HPG). Pour l'auteur, la conversion du modèle actuel de la GF en un modèle du discours passe par la neutralisation de l'opposition "grammaire de phrase"/ "grammaire de texte" et l'unification des catégories du discours et des types de discours par la postulation d'une seule grammaire.

Ce trait d'unification caractérise également la GFI et la GFD qui se veut un modèle hiérarchique et modulaire, ce qui le distingue de l'approche modulaire (Vet 1998 / van den Berg 1998) et de la stratification ascendante (Hengeveld 1997). Cette conception de la grammaire permettrait, à notre sens, de rendre compte de certains phénomènes textuels qui défiaient la GF et qui étaient à l'origine de la séparation des modules : la récursivité et les voix enchâssées, en l'occurrence. En effet, le modèle de Hengeveld permet de "copier les éléments du niveau interpersonnel et du

niveau d'expression dans le niveau représentationnel via le contexte communicatif." Le modèle de Mackenzie conçoit la nature hiérarchique du discours au niveau de l'énoncé : de même qu'un échange est enchâssable dans le mouvement, une proposition peut être incluse dans une prédication.

La GFD comporte quatre composants: un composant grammatical, un composant contextuel, un composant conceptuel et un composant acoustique. Le composant grammatical interagit avec le composant conceptuel et le composant contextuel. Le composant conceptuel concerne les connaissances à long-terme, i.e. les intentions communicatives du Locuteur, le composant contextuel concerne les informations linguistiques et les informations non-linguistiques (perceptuelles). Ce composant contextuel est interprété comme un "domaine du discours" au sens de Vet (1986) et il est réservé à la description des connaissances partagées et au traitement du phénomène de la référence textuelle. Le composant acoustique comprend les règles d'articulation qui s'alimentent du composant grammatical et produisent des expressions linguistiques sous différentes formes dans le niveau d'Expression.

Chez Moutaouakil, on retrouve les mêmes composants (dits modules), enrichis par d'autres modules pris dans le MULN tels le module social et le module logique. Pour lui, le module conceptuel (qui équivaut au module épistémique) est déterminé socialement. L'impact du module social s'étend jusqu'au module d'articulation (= composant acoustique). Le module logique, qui est absent dans la GFD, reste opérationnel dans le modèle de Moutaouakil. Enfin, le module grammatical, comme dans le MULN, est le module central qui interagit avec l'ensemble des modules.

En GFD, le composant grammatical subsume trois niveaux de représentation (= modules) qui interagissent par des interfaces: le niveau interpersonnel, le niveau représentationnel et le niveau structurel. Les règles de conversion relient le niveau interpersonnel au niveau représentationnel. Ces deux niveaux sont encodés au niveau structurel. Dans le modèle de Moutaouakil, la Structure Archétype du Discours (SAD) comprend trois niveaux : le niveau rhétorique, le niveau interpersonnel et le niveau représentationnel, reliés au niveau structurel par les règles d'encodage. La version de Moutaouakil de la GFD peut être visualisée schématiquement comme dans la Figure 4 :

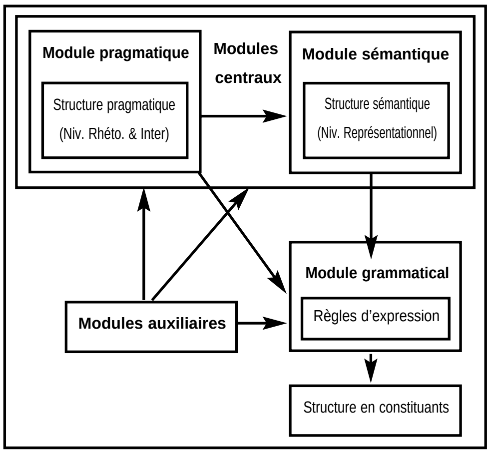


Figure 4 : *Les modules de l'approche de Moutaouakil*

La représentation des "décisions globales" au sens de Dik (1997b) prises par

le Locuteur au niveau de la structure sous-jacente du discours est un trait (commun) que partagent Hengeveld et Moutaouakil. Hengeveld envisage le niveau interpersonnel en tant que moyen approprié pour l'expression d'une intention communicative qui prend la forme d'un mouvement consistant en acte(s). Tout acte consiste en un cadre illocutionnaire abstrait ayant comme arguments, les participants (P) au discours (L et A) et le contenu communiqué (C) qui subsume des sous-actes de référence (R) et d'attribution (T). Moutaouakil consacre deux niveaux pour le traitement des aspects pragmatiques : le niveau interpersonnel et le niveau rhétorique qui disparaît dans le modèle actuel de Hengeveld (cf. Hengeveld 1997). Le niveau interpersonnel comprend trois strates : la strate modale, la strate illocutionnaire et la strate interactionnelle, et le niveau rhétorique contient la strate de l'événement du discours, la strate du type de discours et la strate du style de discours.

La réservation de deux niveaux aux considérations d'ordre pragmatique chez Moutaouakil peut s'expliquer par le statut de la pragmatique au sein du modèle standard de la GF qui est un modèle pragmatiquement orienté et où la pragmatique est un composant "englobant' sémantique et syntaxe (Dik 1989) et codéterminant la structure interne du discours (Dik 1997b). De même, les strates contenues dans le niveau rhétorique codéterminent, comme nous l'avons vu (cf. 1.2.), les valeurs de celles des niveaux représentationnel et interpersonnel : les valeurs illocutionnaires, modales, temporelles et aspectuelles sont sélectionnées en fonction du genre du discours. Qui plus est, certains travaux sur des systèmes de communication verbaux et non verbaux ont prouvé la pertinence du niveau rhétorique de la SAD qui se veut une Théorie Fonctionnelle Générale (TFG) qui aurait pour fonction d'élaborer des théories fonctionnelles pour les autres systèmes de communication.

Aussi peut-ont se demander si une GFD unifiée susceptible de rendre compte des propriétés pragmatiques devrait procéder au maintien du niveau rhétorique ou sa fusion dans le niveau interpersonnel. Une telle démarche pourrait aboutir à la réduction du nombre de niveaux et à l'établissement d'un parallèle avec le modèle de Hengeveld et principalement avec celui de Dik qu'il cherche à développer[6].

Si le niveau interpersonnel/rhétorique se charge des aspects pragmatiques, le niveau représentationnel rend compte des aspects sémantiques des expressions linguistiques. C'est un niveau commun, lieu de description des entités de différents ordres: celles de zéro ordre/les propriétés (f), celles du premier ordre/les individus (x) et du second ordre/les états de choses (e) et même celles du troisième ordre / les contenus propositionnels (p). Ces éléments sont exprimés dans le modèle de l'HPG en termes des notions de qualité, de quantité et de localité. L'encodage morphosyntaxique des niveaux interpersonnel et représentationnel s'effectue dans le niveau structurel au moyen de configurations syntaxiques, d'opérateurs et de morphèmes grammaticaux. Le modèle de Hengeveld peut être visualisé comme

dans la Figure suivante:

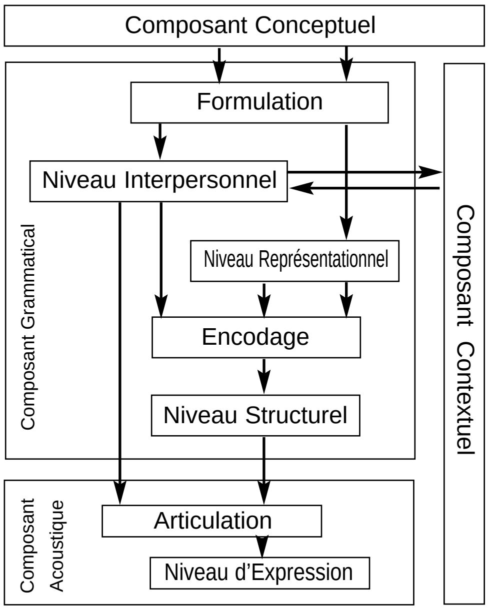


Figure 5 : *Les composants de la GFD de Hengeveld*

Hannay & Kroon (à par.) estiment que les structures des niveaux interpersonnel et structurel étaient reliées dans le modèle de Dik (1997) de "façon confuse" en raison de la description de l'acte de langage en termes de "clausalité". En revanche, en GFD, où les actes de langage peuvent être réalisés sous forme de structures non-clausales, ce type de problèmes se trouve résolu. C'est le cas des expressions holophrastiques dépourvus de contenu sémantique où le contenu pragmatique sera représenté au seul niveau interpersonnel. C'est le cas, e.g. du terme interjectif *merde* ! en (35) qui reçoit la représentation (36) (où EXPR = Expression) :

(35) a. Merde !

(36) b. $(A_1 : [EXPR : (P_1)_L\ (P_2)_A\ (C : Merde\ (C_1))]\ (A_1))$

Cet article a été réservé à la présentation et à l'évaluation des contributions les plus représentatives de la problématique de l'extension du modèle actuel de la GF : l'approche expansionnelle (e.g. Dik 1997a,b ; Hengeveld 1997) et l'approche modulaire (e.g. Kroon 1997 ; Vet 1998). Par ailleurs, partant des propositions des tenants du "parallélisme structurel' (e.g. Dik 1997a ; Rijkhoff 1990, 1992 ; Moutaouakil 1999, 1993/2000) qui s'étend du terme au discours, nous avons défendu l'hypothèse du "parallélisme croissant' qui se veut un compromis entre les deux approches précédentes. Lequel compromis caractérise les "programmes de recherche" les plus récents (e.g. Mackenzie 2000, 2003 ; Hengeveld 2004a,b ; Moutaouakil 2004) qui ont tenté de concilier stratification ascendante et modularité. Toujours est-il que la fusion de ces travaux et des contributions contenues dans Mackenzie & Gomez-Gonzalez (2004) permettrait de donner lieu à une théorie fonctionnelle à même de garantir des traitements adéquats des phénomènes supraclausaux.

Bibliographie

Austin, J-L. (1962), Quand dire, c'est faire. Paris : Seuil.

Benveniste, E. (1966), Problèmes de linguistique générale. Paris : Seuil.

Berg, M. van den (1998), An outline of a pragmatic functional grammar. In Hannay - Bolkestein (eds.), 77-103.

Bierwish, M. - K. E. Hiedolph (eds.) (1970), Progress in linguistics. The Hague: Mouton.

Bolkestein, A. M. (1990), Unreportable linguistic entities in Functional Grammar. In Pinkster - Genee (eds.), 13-26.

Bolkestein, A. M. (1998), How to do with Topic and Focus? Evaluating pragmatic information. In Hannay - Bolkestein (eds.), 193-214.

Brazil, D. (1995), A grammar of speech. Oxford: Oxford University Press.

Connolly, J. - M. Vismans - Ch. Butler - R. Gatward (eds.) (1997), Discourse and pragmatics in Functional Grammar. Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Cuvalay- Haak, M. (1995), The E-Structure in Functional Grammar: towards a consistent treatment of tense, mood and illocutionary force. WPFG 59.

Cuvalay- Haak, M. (1997), The Arabic Verb: a Functional Grammar approach to verbal expression and Modern Arabic. Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Devriendt, B. - L. Goossens - J. - van der Auwera (eds.) (1996), Complex structure: a functional perspective. Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Dik, S.C. (1989), The theory of Functional Grammar, Part 1: The structure of the clause. Dordrecht: Foris.

Dik, S.C. (1997a), The theory of Functional Grammar, Part 1: The structure of the clause. (Edited by Hengeveld). Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Dik, S.C. (1997b), The theory of Functional Grammar, Part 2: Complex and derived constructions. (Edited by Hengeveld). Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Fortescue, M. - P. Harder - L. Kristoffersen (eds.) (1992), Layered structure and reference in a functional perspective. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Hannay, M. (1990), Pragmatic functions assignment and word order variation in a Functional Grammar of English. WPFG 38.

Hannay, M. - M. Bolkestein (eds.) (1998), Functional Grammar and Verbal Interaction. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Hannay, M. - C. Kroon (à par.), Acts and the relationship between discourse and grammar. Functions of language.

Hengeveld, K. (1988), Layers and operators. WPFG 27. [1989, Journal of Linguistics 25.1, 127-157.]

Hengeveld, K. (1990), The hierarchical structure of utterances. In Nuyts et al. (eds.), 1-24.

Hengeveld, K. (1992), Non-verbal predication: Theory, typology, diachrony. Berlin/NewYork: Mouton de Gruyter.

Hengeveld, K. (1996), The internal structure of adverbal clauses. In Devriendt et al. (eds.), 119-147.

Hengeveld, K. (1997), Cohesion in Functional Grammar. In Connolly et al. (eds.), 1-16.

Hengeveld, K. (2004a), The architecture of a Functional Discourse Grammar. In Mackenzie - Gomez-Gonzalez (eds.)

Hengeveld, K. (2004b), Epilogue. In Mackenzie - Gomez-Gonzalez (eds.)

Herman, J. (1994), Linguistic studies on Latin. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Jadir, M. (1998), Textual cohesion and the notion of perception. In Hannay - Bolkestein (eds.), 43-58.

Jadir, M. (2000), Discourse coherence: a case study of the French connector tandis que. Hermes Journal of Linguistics 25, 93-112.

Jadir, M. (2001), De la cohérence du discours en Grammaire Fonctionnelle : le cas du texte narratif. Doctorat d'Etat. Université Abdelmalek Essa'di : Tétouan.

Jadir, M. (ed.) (2003), Développements récents en Grammaire Fonctionnelle. Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Mohammedia : Mohammedia.

Keizer, E. (1992), Predicates as referring expressions. In Fortescue et al. (eds.), 1-27.

Kroon, C. (1994), Discourse connectives and discourse type : the case of Latin at. In J. Herman (ed.), 303-317.

Kroon, C. (1995), Discourse particles in Latin: a study of nam, enim, autem, vero and at. Amsterdam: Gieben.

Kroon, C. (1997), discourse markers, discourse structure and Functional Grammar. In Connolly et al. (eds.), 17-32.

Levelt, W. J. M. (1989), Speaking: from intention to articulation. Cambridge, Mass: MIT Press.

Liedtek, F. (1998), Illocution and grammar: a double level approach. In Hannay - Bolkestein (eds.), 107-127.

Mackenzie, J. L. (1998), The basis syntax of the holophrases. In Hannay - Bolkestein (eds.), 267-259.

Mackenzie, J. L. (2000), First things first: towards an Incremental Functional Grammar. Acta Linguistica Hafniensia 32, 23-44.

Mackenzie, J. L. (2003), L'utilisation de la Grammaire Fonctionnelle pour l'analyse de la langue parlée. In Jadir (ed.), 13-28.

Mackenzie, J. L. - M. A. Gomez-Gonzalez (eds.) (2004), A new architecture for Functional Grammar. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Miller, J. - R. Weinert (1998), Spontaneous spoken language: syntax and discourse. Oxford: Oxford University Press.

Moutaouakil, A. (1996), On the layering of the underlying clause structure in Functional Grammar. In Devriendt et al. (eds.), 201-227.

Moutaouakil, A. (1998), Benveniste's "Récit" and "Discours" as discourse operators in

Functional Grammar. In Hannay - Bolkestein (eds.), 25-41.

Moutaouakil, A. (1999), Exclamation in Functional Grammar: sentence type, illocution or modality? WPFG 69.

Moutaouakil, A. (2000), Reflexions on the layered underlying representation in Functional Grammar. Casablanca: Afrique Orient.

Moutaouakil, A. (2003), Préliminaires à une grammaire fonctionnelle de discours. In Jadir (ed.), 1-11.

Moutaouakil, A. (2004), Discourse structure, the generalized parallelism hypothesis and the architecture of Functional Grammar. In Mackenzie - Gomez-Gonzalez (eds.)

Nuyts, J. - M. Bolkestein - C. Vet (eds.) (1990), Layers and levels of representation in language theory. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Ochs, E. - E. A. Schegloff - S. A. Thompson (eds.) (1996), Interaction and grammar. Cambridge: Cambridge University Press.

Pinkster, H. - I. Genee (eds.) (1990), Unity in diversity; papers presented to Simon C. Dik on his 50th birthday. Dordrecht: Foris.

Rijkhoff, J. (1990), Towards a unified analysis of terms and predications. In Nuyts et al. (eds.), 165-192.

Rijkhoff, J. (1992), The Noun Phrase: a typological study of its form and structure. [Ph.D. dissertation, University of Amsterdam.]

Rijkhoff, J. (1995), Bystanders and social deixis: some programmatic remarks on the grammar, pragmatics interface. WPFG 58.

Ross, J. R. (1970), Gapping and the order of the constituents. In Bierwich - Hiedolph (eds.), 249-259.

Roulet, E. (1991), Vers une approche modulaire de l'analyse du discours. In Cahiers de Linguistique française 12, 53-81.

Roulet, E. - A. Auchlin - J. Moeschler - C. Rubattel - M. Schelling (eds.) (1985), L'articulation du discours en français contemporain. Bern : Lang.

Schegloff, E. A. (1996), Turn organization: one intersection of grammar and interaction. In Ochs et al. (eds.), 52-133.

Searle, J. (1996), Speech acts: an essay in the philosophy of language. Cambridge: Cambridge University Press.

Sinclair, J. M. - R. M. Coulthard (1975), Towards an analysis of discourse: the English used by teachers and pupils. London: Oxford University Press.

Valin, van J. R. - W. Foley (1984), Functional syntax and universal grammar. Cambridge: Cambridge University Press.

Vet, C. (1986), Pragmatic approach to tense in Functional Grammar. WPFG 16.

Vet, C. (1998), The multilayered structure of utterances: about illocution, modality and discourse moves. In Hannay - Bolkestein (eds.), 1-23.

Nots

1- Cet article est une version remaniée de la communication présentée lors de la troisième Rencontre Internationale sur la Grammaire Fonctionnelle, organisée les 24 et 25 mars 2003 à l'Université Ibn Zohr-Agadir (Maroc). Je tiens à remercier tous les participants à cette activité scientifique et tout particulièrement les Prof. Mackenzie, Hengeveld, Moutaouakil, Goossens et Hannay pour leurs suggestions et commentaires judicieux.

2- Le terme *une femme merveilleuse* dans l'exemple (12) *supra* peut être conçu comme une illustration de cette forme abstraite. Aussi l'adjectif *merveilleuse* exprime-t-il une attitude subjective et peut être représenté dans la structure sous-jacente du terme comme un satellite de modalité relevant du niveau 3 (θ_3). La représentation du terme modalisé indéfini [-Def], singulier [Sg] *une femme merveilleuse* peut prendre la forme suivante (cf. Moutaouakil 2000) :

(i) (e_i : [App [-Def [Sg [femme [N] (x_i)]]] (merveilleuse)])$_{PatFoc}$

où App = Appréciation

3- A titre d'illusration, la distinction établie par Benveniste (1966 : 266-273) entre Récit et Discours en français est fondée sur des paramètres d'ordre linguistique, i.e. les formes verbale et personnelle, les indicateurs déictiques, les verbes modaux et les verbes performatifs. De même, la dichotomie monologal-dialogal (Roulet et al. 1985 : ch. 1 et Kroon 1994, 1995) se base dans une large mesure sur des facteurs formels.

4- D'aucuns pensent que l'idée de prévoir deux modules séparés : un module propre aux propriétés phrastiques et un autre où seront traités les aspects d'ordre textuel, est loin d'être pertinente du moment que les ULN disposent d'une seule compétence communicative et non de deux compétences distinctes (phrastique et textuelle) (cf. Moutaouakil 2003).

5- Pour Dik, une grammaire psychologiquement adéquate doit refléter les deux opérations, celle de la production et celle de l'interprétation du discours et contenir un dispositif à même de "générer" et d' "interpréter" le discours.

6 - Dans ses travaux ultérieurs, Moutaouakil (CP) envisage de réduire le nombre de niveaux et de prévoir un seul niveau, le niveau interpersonnel où sera intégré le niveau rhétorique.